MABEL MORAÑA

EL MONSTRUO COMO MÁQUINA DE GUERRA

El monstruo como máquina de guerra

Mabel Moraña

El monstruo como máquina de guerra

Mabel Moraña

Iberoamericana - Vervuert - 2017

Reservados todos los derechos:
© Mabel Moraña

De esta edición:
© Iberoamericana 2017
c/ Amor de Dios, 1
E-28014 Madrid

© Vervuert 2017
Elisabethenstr. 3-9
D-60594 Frankfurt am Main
info@ibero-americana.net
www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-16922-17-8 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-95487-567-2 (Vervuert)
ISBN 978-3-95487-591-7 (e-book)

Diseño de cubierta: Carlos Zamora

Para L. I. M., que allá lejos y hace tiempo me llevó a Transilvania

Sumario

Agradecimientos

Presentación

I. INTRODUCCIÓN

Prefacio teratológico: pensar el monstruo
Notas ensayísticas para una poética del monstruo

II. EL MONSTRUO EN LA HISTORIA

Monstruosidad y colonialismo
La razón del monstruo
Monstruosidad «científica» y neogótico
Epistemofilia y el *performance* de la diferencia
El «miedo cósmico» (Polidori, Lovecraft)
Abyección, desdoblamiento y pastiche. Frankenstein, Dr. Jekyll y Mr. Hyde, Drácula
Monstruosidad y modernidad
Monstruosidad y nación
Godzilla y King Kong: monstruos de postguerra

III. LOS MONSTRUOS Y LA CRÍTICA DEL CAPITALISMO

El marxismo (y el postmarxismo) gótico
Vampiros
Cíborgs
Zombis
Marx *avec* Derrida: hacia una *fantología* del presente

IV. LOS MONSTRUOS Y LA FILOSOFÍA

Lo siniestro, lo abyecto y la fetichización de la diferencia (Freud,

Kristeva, Baudrillard)
Normalidad y anomalía (Canguilhem, Foucault)
Evento, sublimidad y anamorfismo (Žižek, Badiou)
Monstruosidad, nomadismo y máquina de guerra (Deleuze, Guattari, Braidotti, Maffesoli)
El monstruo maquínico (espectralidad y posthumanismo)
El monstruo y el género (Haraway)

V. MONSTRUOSIDAD Y BIOPOLÍTICA

***Lo común*, el nuevo bárbaro y el monstruo de la multitud (Hardt y Negri)**
El hombre-lobo y el poder político (Agamben y el psicoanálisis)
Comunidad, inmunidad y el miedo originario (Esposito)
Biocultura, biorresistencia, bioproxemia (Valenzuela)

VI. MONSTRUOSIDAD, REPRESENTACIÓN Y MERCADO

(Id)entidades monstruosas. De los *freak-shows* a Michael Jackson
Zombificación y conciencia social: el mundo zombi de George Romero
Espectacularización y consumo: el *glam gothic* como línea de fuga (David Bowie et al.)

VII. MONSTRUOS AL MARGEN

Hibridación radical y sujeto popular en América Latina
El simulacro maquínico
Vampiros periféricos
El monstruo en la pantalla
Zombis tropicales: el Amo, el Esclavo y el zombi
Los «usos» del zombi
Zombitude y colonialidad
Monstruosidad sistémica e imaginarios populares
Chupacabras y *jarjachas*
Pishtacos
Sacaojos

VIII. CODA

Obras citadas

Índice onomástico
Índice temático

Agradecimientos

Este libro debe mucho al talento de Silvia Rocha D. (ABD en la Washington University, en St. Louis), quien me asistió eficazmente en el acopio de materiales y realizó, con inteligencia y dedicación, las primeras y más arduas correcciones editoriales. A ella, toda mi gratitud. Durante las primeras etapas de composición de este estudio, Adriana López Labourdette compartió conmigo, generosamente, sus propios estudios sobre el tema, lo cual me orientó en algunas direcciones.

Agradezco especialmente la acogida que dio a mi manuscrito la casa editorial en la que ahora se publica este libro, particularmente Klaus D. Vervuert y Esperanza López Parada. Simón Bernal y Ana Isabel Sanz-Yagüe contribuyeron en gran medida a la producción editorial y ayudaron a que el arduo proceso se cumpliera en todos sus detalles. A todos, mi cálido y sincero reconocimiento.

Por último, mi agradecimiento a la Washington University in St. Louis, particularmente a la División de Artes y Ciencias, por su apoyo constante a mi trabajo.

St. Louis, Missouri, 9 de febrero de 2017

Presentación

Este libro empezó por el final: por el propósito de explorar el sentido de lo monstruoso en áreas periféricas, históricamente marcadas por la mirada exterior –luego interiorizada– que las construyó como lugar de exceso, anomalía y demonización. Tanto en América Latina como en África, aunque también, dentro de los espacios nacionales, las zonas ocupadas por sectores sociales subalternizados por grupos dominantes en razón de su etnicidad, cultura, clase social, preferencias sexuales, corporeidad, etc., fueron y siguen siendo *monstrificadas* como espacios residuales, cuyas epistemologías –cuya racionalidad– asumen formas irreconocibles desde perspectivas que se piensan a sí mismas como centros o núcleos epistémicos, éticos y hermenéuticos. Al mismo tiempo, el margen produce sus propios monstruos para nombrar al Otro, al dominador, al verdugo, al amo, al hacendado, al invasor, al torturador, otorgándole una forma simbólicamente abyecta que alegoriza las actitudes, las conductas y los valores a partir de los cuales ese Otro define sus agendas y sus procedimientos.

La *monstrificación* es, así, una calle de dos vías, una dialéctica sin síntesis, una forma de representar asimétricamente los intercambios simbólicos que integran y conforman *lo social*. El pensamiento dicotómico que guía esos procesos de construcción del/de lo Otro esconde, bajo un aparente maniqueísmo, desarrollos complejos atravesados por la ambigüedad y la paradoja, donde se disuelven las fronteras del Yo y del Nosotros y los extremos se contaminan. Esto no significa que el monstruo habite en el espacio movedizo del relativismo, sino más bien que su merodeo marca constantemente el territorio fértil de la polivalencia. Tampoco significa que la producción del monstruo sea equivalente a los procesos de construcción identitaria, aunque intrínsecamente los supone y los pone en evidencia. De acuerdo a esto, este libro transita de centros a periferias móviles, de la monstruosidad canónica a vástagos que proliferan en campos, cordilleras y ámbitos urbanos tenebrosos y ocultos. Estas páginas persiguen entidades anómalas que habitan la teoría contribuyendo a la definición de conceptos, proyectos y posicionamientos que, a través de la figura contrahecha del monstruo, manifiestan su carga emocional y sus connotaciones

ideológicas a nivel de la subjetividad individual y colectiva.

Siendo las nociones de centro y periferia conceptos relativos, instrumentales, en gran medida *ideológicos* e idiosincráticos y –hay que decirlo– mayormente (y por buenas razones) pasados de moda, su utilización ha requerido el reconocimiento de que, al menos, designan localizaciones y grados de poder/saber a partir de los cuales tomaron forma, en las distintas modernidades occidentales, modelos específicos de organización del conocimiento y de la experiencia social. Tales diseños político-hermenéuticos (que incluyeron la definición de lo normal *versus* lo anómalo, lo moderno *versus* lo primitivo, lo armónico *versus* lo monstruoso) impusieron, con un alcance pretendidamente universal, lo que Foucault llamara «regímenes de verdad» en todos los campos de la cultura. De esta manera, lo que comenzó siendo en la construcción de este libro una exploración de los sentidos y representaciones de lo monstruoso en sociedades postcoloniales requirió un estudio de los momentos paradigmáticos que le dieron origen, de las texturas y textualidades, de los lenguajes e imágenes visuales en los que se expresó la alteridad del monstruo en distintos registros culturales, desde los más canónicos a los más laterales.

El libro fue creciendo en la medida en que se concentró en la idea principal de que el tema del monstruo es, ante todo, *biopolítico*: relativo a la *polis* y a los procesos de socialización, vinculado a las relaciones de poder sobre el cuerpo y a la representación del lugar de lo humano con respecto a la Naturaleza, la historia, la temporalidad, la trascendencia y la cotidianeidad. Dispositivo de inmunización social, simulacro que espectacularíza su artificialidad, *shifter* que activa dinámicas sociales, ensamblaje que amenaza, como una máquina de guerra, los engranajes del poder, el monstruo simboliza la resistencia heroica del Esclavo y los excesos siniestros del Amo, de ahí que sea imprescindible contextualizar hasta la universalidad que el monstruo evoca en cada una de sus apariciones y cada uno de sus atributos. A pesar de su extremada empiria, aunque carezca frecuentemente de racionalidad y de lenguaje, el monstruo es siempre, a su manera, filosófico, y a través de su «estética negativa» nos invita a un ejercicio similar.

La construcción y la deconstrucción del monstruo implican, además, una reflexión sobre el universo material y simbólico de la mercancía, entendida esta como constelación de saberes, intereses, emociones y deseos, tópico esencial para entender los procesos *ideológicos* (de producción de falsa conciencia) y las formas de (auto)reconocimiento que van desarrollándose a nivel colectivo, popular, social, comunitario, formas todas de conceptualizar *lo social* como totalidad heterogénea, conflictiva e inestable.

Estudiar al monstruo supuso capturar sus vínculos con la soberanía, el Estado,

la ciudadanía, la nación, la modernidad, las emociones, la filosofía, el mercado, el género, el sujeto popular, la espectacularización de lo cotidiano y la muerte. Implicó, como fui descubriendo al avanzar en el estudio que precedió a estas páginas, la necesidad de comprender la relación entre capitalismo y terror, y las funciones que Marx y el postmarxismo asignan a los símbolos del «miedo cósmico» (al «temor y temblor» de la modernidad) como parte de la crítica del capitalismo y en relación con las nociones básicas de explotación, mercancía, enajenación y plusvalía.

El monstruo está estudiado aquí como límite y nexo, como el dispositivo o artefacto cultural que impulsa una reflexión sobre la vida más allá de jerarquizaciones y deslindes entre lo humano y lo animal, lo material, lo natural, lo cultural y lo biológico. Situado en la encrucijada de caminos que conectan estos dominios, el monstruo avanza en todas estas direcciones, asumiendo la contradictoriedad y la paradoja, dando forma a lo imposible en un tránsito multidireccional, fluido y ambiguo, animado por la inconmensurabilidad de lo viviente. El monstruo es, así, incontenible, rebasa categorías y modelos, apunta a lo grotesco y a lo sublime, anuncia e interpela.

Este estudio se concentra en un material crítico-teórico en diálogo con texturas discursivas de distinto carácter: creencias populares, mitos, obras literarias, visualidad fílmica y *performance*, con ocasionales referencias a la música y a la pintura, aunque solo en su carácter de tramas sígnicas vinculadas al tópico teratológico. El libro se desarrolla de un modo experimental y tentativo, adentrándose por las avenidas que fue marcando la investigación y por los dominios disciplinarios que el monstruo ha penetrado, siglo tras siglo, en su merodeo irreverente y tenaz. Gran parte de esta exploración multidireccional ha consistido en el rastreo de modelos representacionales e interpretativos que han abordado el tema de la monstruosidad, descubriendo en él impensados aportes al pensamiento de/sobre la modernidad. Tema eminentemente comunicacional, la polifacética naturaleza del monstruo se coloca en el límite mismo de la representación: cuando esta se enfrenta a la sublimidad, la abyección y el atavismo, a la experiencia del dolor y de la muerte, a las limitaciones de la cognición y al arrastre de la emocionalidad, buscando un lenguaje que exprese lo que excede a la razón. En lo monstruoso estallan y se recomponen los significados: el monstruo es *evento* y *pachacuti*, fin y comienzo.

En sus ocho apartados, *El monstruo como máquina de guerra* intenta cubrir un espectro amplio de desarrollo del tema de la monstruosidad desde el punto de vista histórico, filosófico, biopolítico y estético-ideológico. La amplitud del propósito y la ambición intelectual que lo guía apuntan, sin duda, a mucho más de lo que este estudio pudo seguramente lograr, dada la extensión del territorio

transitado y lo escabroso del terreno. El libro apela, en este sentido, a la indulgencia y a la curiosidad del lector, quien, inspirado por lo que este análisis alcance a sugerir, podrá desarrollar los caminos abiertos y corregir el rumbo cuando lo considere necesario.

Luego de una introducción que sienta ciertas bases de aproximación crítico-teórica, las cuales podrían contribuir a una poética del monstruo, el libro emprende un recorrido histórico-cultural necesariamente selectivo que cubre desde el período colonial a nuestros días, deteniéndose en momentos y textos representativos tanto de la reflexión sobre lo monstruoso como de su materialización literaria y fílmica en América Latina. En momentos claves, principalmente en «El monstruo y la historia», el estudio se detiene en las obras y tradiciones europeas que fueron matrices del género, así como en la caracterización y contextos socioculturales que dieron lugar a elaboraciones fundamentales y fundacionales sobre el surgimiento del neogótico, el horror, lo sublime, etc. De este modo, aunque América Latina constituye el foco implícito de esta investigación, este estudio deriva hacia otros ámbitos culturales sin cuya producción la comprensión de la trayectoria transnacionalizada y transhistórica del monstruo quedaría incompleta.

«Los monstruos y la crítica del capitalismo» se concentra en los tropos de la monstruosidad utilizados por Marx y el postmarxismo para la crítica del capitalismo. Se intenta ofrecer una visión del modo en que se ha leído e interpretado este «marxismo gótico», sobre todo en torno a las figuras del vampirismo, así como de los cíborgs, zombis y espectros que integran la crítica de la economía política en ese ámbito específico del pensamiento moderno. Aunque el concepto deleuziano de *máquina de guerra* es posterior a Marx, los usos de la monstruosidad que aparecen con frecuencia en *El Capital*, el *Manifiesto comunista* y otros escritos revelan líneas de pensamiento compatibles con las ideas de Deleuze y Guattari acerca de las dinámicas del poder y de la resistencia, así como del modo en que la subjetividad es afectada por las rearticulaciones de la hegemonía y la soberanía en distintos momentos históricos.

Expandiéndose hacia otras áreas del pensamiento occidental, el capítulo dedicado a «Los monstruos y la filosofía» explora algunos conceptos y desarrollos específicos en torno a las ideas de lo siniestro, lo abyecto, la *diferencia*, el binomio normalidad/anomalía, las nociones de *evento*, sublimidad, anamorfismo y posthumanismo, las relaciones entre monstruosidad y máquina, monstruosidad y género, etc. Habiendo ocupado de modo persistente la reflexión moderna, el tema de lo monstruoso y el campo semántico que se le asocia solo pueden ser abordados de manera somera, como introducción a estrategias

conceptuales innovadoras y productivas para la exploración del papel del horror y de la monstruosidad en escenarios marcados por las luchas de poder tanto en el plano político como en la esfera del conocimiento.

A continuación, prolongando esa línea de reflexión, «Monstruosidad y biopolítica» se detiene en algunas modulaciones del pensamiento biopolítico donde lo monstruoso se consolida como un núcleo fértil en direcciones críticas dirigidas a la conceptualización de las ideas de hegemonía y (bio)resistencia y a la metaforización de *lo popular*, *lo común*, *lo social*. Siendo el cuerpo una de las principales piezas del ensamblaje estético-ideológico de la monstruosidad, tanto desde la vertiente psicoanalítica como desde la arqueología cultural, las distintas orientaciones biopolíticas ofrecen un amplio espectro de estrategias hermenéuticas y un lenguaje afinado para la discusión del monstruo y de sus formas particulares de interacción social y activación política.

«Monstruosidad, representación y mercado» se ocupa de la espectacularización de la monstruosidad, es decir, de la carnavalización del discurso de la anomalía y del terror de cara a las dinámicas de oferta y demanda que hacen de esa mercancía simbólica un producto fetichizado y comercializable. En sus variadas formas, lo monstruoso compite con múltiples registros estéticos para la captación del gran público que asiste al despliegue del mensaje contracultural y de las emociones que desata. De los *freak shows* a David Bowie, pasando por la figura y la obra de Michael Jackson y por los planteamientos cinemáticos de George Romero, que reformulan la representación del zombi y sus significados político-ideológicos, el tema del consumo se articula a las formas masivas de interpelación que genera lo monstruoso. Como *tour de force* representacional e interpretativo de la experiencia colectiva y de las formas de conciencia social que esta genera, los atributos de la monstruosidad se han filtrado en todos los discursos, teatralizando la *diferencia* y haciendo del simulacro y de la artificialidad formas glamorosas de iluminación, casi de epifanía, donde contenidos reprimidos, extravagantes, grotescos y delirantes empujan los límites de tolerancia del sistema y desafían sus principios de orden, sugiriendo un *más allá* de la racionalidad dominante.

El capítulo titulado «Monstruos al margen» estudia la hibridación radical que supone lo monstruoso de cara a los procesos de formación del sujeto popular y a los recursos expresivos a partir de los cuales la subjetividad colectiva expresa sus miedos, ansiedades y deseos en áreas periféricas, particularmente en América Latina. El tema de la corporeidad (el cuerpo individual, sexualizado, sometido a violencia, a indigencia, a marginación, el cuerpo colectivo colonizado y subalternizado de la Colonia a la modernidad, esclavizado, migrante, desterritorializado, en resistencia, subvertido, fragmentado, des-

organizado) es una constante en el tratamiento del monstruo en cualquiera de sus manifestaciones. Con más razón, en el caso de sociedades postcoloniales, la corporeidad constituye un imperativo tanto por la red de significaciones en las que se inscribe, vinculadas al trabajo, la explotación y el sacrificio, como en lo que tiene que ver con su valor y alcances metafóricos: el cuerpo excedido o disminuido del Estado, la corporalidad proliferante de la multitud, el cuerpo social enfermo o mutilado, el cuerpo jurídico, el cuerpo del delito, el cuerpo político. A partir de esta fijación organicista, este capítulo explora la relación entre la monstruosidad real del autoritarismo y de la explotación, por un lado, y los imaginarios populares que ilustran los posicionamientos precarios que cada sector social ocupa ante la violencia sistémica, por otro. Surgen relatos e imágenes que alegorizan la relación entre el cuerpo comunitario y el cuerpo monstruoso, así como las mediaciones simbólicas que emergen de las narrativas populares para alegorizar el conflicto social. *Chupacabras*, *jarjachas*, *pishtacos* y *sacaojos* componen un parnaso tenebroso que expresa los sentimientos que la violencia real desata a nivel colectivo. Los relatos de sus apariciones y sus crímenes no logran superar los testimonios sobre la historia real de torturas, genocidios y arrasamientos territoriales a los que han estado sujetos históricamente poblaciones indígenas, campesinos, comunidades afrodescendientes, sectores desposeídos y enemigos políticos.

Finalmente, la «Coda» reúne algunas elaboraciones generales sobre diversos aspectos de los temas tratados, intentando articular direcciones crítico-teóricas que pueden servir para recapitular debates y posicionamientos sobre lo monstruoso y su significado en el mundo de hoy.

A lo largo del libro, conceptos como colonialidad, (neo)barroco, modernidad, nación, postmodernidad, posthumanismo, biopolítica, afecto, heterogeneidad, hibridez, transculturación, etc., vuelven a aparecer, aunque no son discutidos en sí mismos, sino asumidos en sus significados más generales. Cualquiera de estos temas merecería o ha merecido ya en otros trabajos un tratamiento especial. Por tanto, la referencia a estos tópicos remite a estudios particulares que podrán complementar lo que este libro incluye.

La noción de «máquina de guerra» guía, mayormente de manera implícita, el análisis de este libro. «La máquina de guerra es la invención nómada que ni siquiera tiene la guerra como objeto primero, sino como objeto segundo, suplementario o sintético, en el sentido de que está obligada a destruir la forma-Estado y la forma-ciudad con las que se enfrenta» (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 418). Por oposición al Estado, la máquina de guerra apunta más allá del discurso del poder y el terror: más bien busca escapar de la violencia del aparato de Estado, de su orden de representación, aunque a veces ejerce ella misma la

violencia como parte de su función de resistencia y reformulación del poder.

Junto a los anclajes filosóficos con los que este libro intenta iluminar la figura del monstruo desde distintas perspectivas estético-ideológicas, se integran aquí abundantemente aportes bibliográficos provenientes de múltiples campos disciplinarios y de puntos de vista, teóricos y políticos, muy variados. Siendo la crítica sobre los temas que aborda este estudio copiosa y desafiante por la riqueza de sus sugerencias y análisis, quise hacer justicia a este corpus de ideas, incorporándolas de manera explícita a mis propias reflexiones. Estas siempre giran en torno al modo en que se sitúa la cultura de América Latina en el espacio intelectual global, y acerca de las formas en que su especificidad histórico-cultural redimensiona temas centrales, desafía paradigmas y propone modelos de pensamiento y representación diferenciados e innovadores.

Este libro tiene tres anclajes biográficos que quizá jugaron algún papel en la motivación para escribirlo. El primero, un viaje extraño por las montañas de Transilvania, que incluyó una estadía breve e inquietante en un castillo gótico. El segundo, mi residencia durante una década en la casa que había pertenecido, en la ciudad de Pittsburgh, a George Romero, en cuya sala se desperdigaban murales, máscaras y restos de la parafernalia cinemática del mundo zombi que su obra redefiniera en una saga fílmica por todos conocida. El tercer elemento anecdótico tiene que ver con la visita inopinada de un murciélago que entró una madrugada en mi casa de St. Louis, durante los días en que estaba escribiendo sobre *Drácula*. Tengo testigos.

I.

Introducción

PREFACIO TERATOLÓGICO: PENSAR EL MONSTRUO

Por diversas razones, pensar el monstruo tiene un efecto liberador, abre compuertas, conecta con zonas específicas de lo social y con áreas amplias y pobladas del pensamiento crítico. Quizá porque inconscientemente situamos en ese laberinto histórico, temático, ideológico y estético una serie de contenidos inubicables en otros archivos de la racionalidad y de la memoria, pensar el monstruo es un ejercicio a la vez desafiante y polémico, atravesado por más interrogantes y ambigüedades de las que el tema parece sugerir en una primera mirada.

En *El monstruo como máquina de guerra* me ha interesado más la reflexión teórica que la catalogación teratológica o que el rastreo *per se* de las páginas literarias o las imágenes visuales, fílmicas o pictóricas en las que los monstruos aparecen a plena luz o a plena sombra, entre líneas, escondidos tras metáforas, hipérboles y alegorías, poniendo a prueba el lenguaje y los recursos figurativos de las distintas épocas, medios y culturas.[1] Sin embargo, me he detenido en esos materiales cuando nutrían las hipótesis de mi trabajo, recordando que en el corpus literario, fílmico o, en general, artístico lo monstruoso aparece representado en segunda potencia. En efecto, en los registros de la literatura y las artes visuales lo monstruoso –preexistente como concepto cultural, como recurso onírico, como elemento disperso en los imaginarios colectivos– es vuelto a capturar por la elaboración simbólica y sometido a codificaciones específicas del medio en que se inscribe. Lo monstruoso es reelaborado teniendo en cuenta un *pacto de lectura* o de recepción visual que no es, obviamente, el que este operador cultural moviliza en mitos y leyendas, donde los seres sobrenaturales forman parte de la realidad fáctica, naturalizada por la creencia. Tampoco es, en puridad, «ficticio» el registro de elaboración de lo monstruoso en los campos de la cultura popular o la filosofía. En el primero, el monstruo existe como dato de una realidad dada, concreta o inmaterial, que inspira sentimientos, motiva

reacciones e impacta la vida cotidiana. En la filosofía, lo que cuenta es, por un lado, el valor epistémico de lo monstruoso como categoría crítico-teórica alternativa a la racionalidad dominante. Por otro lado, se destaca la dimensión paradigmática a partir de la cual lo monstruoso se constituye como *modelo cognitivo*, funcionando, en esta capacidad, como un *tropo* que conecta los campos de la ética, la política y la religión. En la literatura y las artes, el monstruo ha sido revestido de atuendos apropiados a cada situación, ha sido construido como un simulacro estético a partir del constructo conceptual que lo precede, y en el entre-lugar que une y separa idea y representación se han colado otros niveles de significación y manipulación ideológica en los que el monstruo sirve a diversos amos, siendo uno más en la nutrida y heterogénea galería de personajes.

Mi interés en el monstruo se ha situado en el nivel conceptual más primario, en *la idea* del monstruo como dispositivo epistémico: en su singularidad como artefacto cultural, en su virtualidad ideológica y en su ubicuidad política. Me han seducido los usos a los que ha sido sometido, como si la corporalidad extenuante del monstruo extendiera sobre la realidad del pensamiento múltiples sombras que a la vez oscurecen e iluminan los espacios del conocimiento. He visto al monstruo, benjaminianamente, como *constelación* de sentidos, es decir, como parte de un campo de significaciones que lo comprende sin determinarlo, sin diluir su particularismo, que no lo condiciona ni lo desvirtúa, que no lo determina ni lo desdibuja dentro de la totalidad discursiva, sino que, más bien, potencia y enardece, por contacto entre campos afines, su naturaleza fragmentaria y polémica.

De acuerdo con esta línea de interpretación, el monstruo es rescatado aquí como *artefacto semiótico*, es decir, como el momento y el lugar en el que el transcurrir de la vida y la historia se detienen, de manera provisional, fijados en una imagen icónica en la que cristaliza una multiplicidad de sentidos que se proyectan sobre lo real. Lo monstruoso –su imagen y sus sombras– se constituye como el espacio semántico en el que, según Walter Benjamin,

> lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: la imagen es la *dialéctica en reposo*. Pues mientras que la relación del presente con el presente es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad. Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje. (*Libro de los pasajes*, 464, énfasis mío)

De esta manera, el carácter del monstruo se destaca como *dispositivo cultural* orientado hacia una *interrupción* productiva de los discursos dominantes y de las categorías que los rigen. Siempre benjaminianamente, el monstruo revela en la

realidad lo que los ideologemas de la racionalidad occidental han obnubilado, creando un campo de significaciones que desnaturaliza el mundo conocido sometiéndolo a otras lógicas, poniendo a prueba su umbral de tolerancia, desfamiliarizándolo. Parafraseando lo que indicaba Benjamin en sus *Tesis sobre la historia* (1940), lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos se transforma por efecto del monstruo en «una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar» (3). Como el ángel de la historia, con el cual comparte su condición sobrenatural, el monstruo moderno está en lucha contra «el huracán del progreso» y contra las concepciones de la historia como avance lineal y *necesario*, que no interroga su propio curso ni los escombros que produce el transcurso incesante del tiempo. El monstruo *arruina* el *statu quo*, «el cortejo triunfal» de la modernidad, al develar algo que debió haber permanecido oculto, como sugiere Freud con su noción de lo *uncanny* (noción que junto al significado de extrañeza connota, asimismo, los sentidos de amenazante, ominoso, incongruente).

Es necesario recordar, sin embargo, que el tráfico de significados que rodea lo monstruoso está sujeto, como es el caso con cualquier producto cultural, a la historia que lo contiene y de la que surge, a la vez como síntoma y diagnóstico de su tiempo. Historizar al monstruo no se opone, entonces, a la teorización de sus atributos y funciones específicas, sino todo lo contrario: es precisamente en el transcurso de las luchas sociales y de los desarrollos político-económicos cuando su naturaleza se llena de sentido y sus sombras adquieren formas particulares.

El monstruo es, ante todo, relato y, como tal, lenguaje, desarrollo discursivo, imagen, narrativa. Es también, y sobre todo, *soma*, corporeidad, *zoé* y al mismo tiempo *bíos*, inmanencia, materia prima vulnerable e inacabada, *opera aperta*, (id)entidad imposible y presente, afirmación *en negativo*, sustancia en busca de su forma.

Junto a la obligada referencia a monstruos clásicos, me he detenido al final de este libro en materializaciones latinoamericanas de lo monstruoso porque la especificidad de esos escenarios periféricos de producción cultural incorpora particularismos y recortes sustanciales al proyecto de monstrificación universal que se desarrolla a lo largo y ancho del mundo occidental desde la Antigüedad hasta nuestros días. Estas paradas en el camino han buscado ilustrar el desarrollo teórico –ensayístico– que informa este estudio. Me he mantenido en general en un terreno abstracto, de a ratos desolado, de a ratos enmarañado como el *hábitat* en el que el monstruo inscribe su presencia intermitente y aterradora. Me ha atraído sobre todo la mirada oblicua del monstruo sobre temas surgidos en distintas épocas, pero consagrados en la modernidad: identidad, nación,

territorio, individualidad, poder, deseo, interioridad, imaginación, historia, frontera, represión, resistencia, cambio social. Los procedimientos mañosos del monstruo, sus formas de asolar comunidades e instituciones, de perturbar el *statu quo* y el buen gusto burgués, su capacidad para desencadenar crisis que expresan o desvían la tensión de conflictos mayores y ayudan a crear ilusiones de heroísmo y redención en los seres comunes y corrientes, su don particular de anunciar catástrofes, su existencia enigmática, oracular, que se deja interrogar, impasible, desde las perspectivas más variadas, son suficientes para cautivar la atención de cualquier crítico situado en el cruce de caminos entre filosofía, pensamiento político, estética y lenguaje. He seguido, en este sentido, la ruta que el mismo desarrollo del tema iba marcando, guiada por la trayectoria eminentemente transcultural de mi objeto de estudio. Ha sido crucial, en esta exploración, la existencia de un impresionante acervo crítico que ha desentrañado, desde múltiples plataformas teóricas, las obras principales. La crítica literaria, la teoría cultural, la filosofía y el pensamiento político han puesto, en efecto, sobre el tapete, una serie de temas y problemas que constituyen un imprescindible basamento para el estudio del papel y características de lo monstruoso desde una perspectiva actual, transdisciplinaria e interesada en las derivaciones biopolíticas que se vinculan con la producción simbólica, sobre todo en los márgenes del capitalismo central.

La personalidad dúctil y excesiva del monstruo me ha parecido un expediente, al mismo tiempo sofisticado e ingenuo, que se presenta a nuestros ojos revestido de una obviedad que desorienta y encubre. Como entidad compleja cobijada en la simplicidad, el monstruo no esconde cierta autocomplacencia y algo de ironía ante la racionalidad represiva y arrogante del mundo occidental. En efecto, su existencia desata reacciones e interpretaciones dispares en distintas audiencias, apelando a la proclividad del individuo hacia lo lúdico, lo onírico, lo melodramático y lo siniestro, recorriendo un espectro que va desde la «alta» cultura a la cultura de masas, desde el consumo de las elites hasta el de las clases populares, desde la mitología clásica y la cosmovisión medieval hasta el *camp* y el *pastiche*, desde la reflexión filosófica al entretenimiento, jugando con el deseo de *saber-poder* que guía el pensamiento y lo conduce, con frecuencia, por derroteros intrincados e inciertos.

He apelado al recurso ensayístico por el cual la crítica (y me incluyo) se sumerge en posibilidades interpretativas, ejercicios a menudo tentativos de pensamiento y lenguaje, despliegues dosificados de la subjetividad, diálogos bibliográficos y elucubraciones que comprometen y mezclan disciplinas dispares, para decir de otro modo todo lo que se sabe, o se intuye, o se apropia, en el ejercicio de la lectura. Sin embargo, más allá de la recepción solitaria del

monstruo y de los ejercicios de imaginación y de lenguaje que inspira su existencia, lo monstruoso apela a prácticas hermenéuticas colectivas y transhistóricas, e inspira siempre el trabajo de síntesis, de *collage* y de resignificación bibliográfica, de articulación interdisciplinaria, intermediática e intercultural.

Respecto al monstruo todo proceso de interpretación conduce hacia *lo mismo*. El monstruo es siempre una (id)entidad *nueva*, pero a la vez *constante*: la incansable renovación del mensaje del *Otro* que se desliza por dominios simbólicos cercanos a nosotros para ser descubierto, encubierto, recubierto una vez más, que golpea a la puerta del gabinete, mientras la racionalidad lo observa por la mirilla y pasa, desde adentro del sistema, otra vuelta de llave.

Además del aspecto estético de lo monstruoso, que algunos autores elevan a niveles superiores de interpretación cultural, me ha interesado sobre todo la especulación crítico-filosófica que hace del monstruo, dispositivo ubicuo si los hay, un objeto apropiable, en el que cada pensador ve lo que necesita para apoyar aquello en lo que cree. En el mundo dominado por el fetichismo de la mercancía, el monstruo es uno de los bienes de consumo más dúctiles y fascinantes del mercado simbólico, porque se comunica a través de la lengua y de la imagen, de la religión, de la política, de la ciencia y la tecnología, apela a múltiples públicos, admite numerosos niveles de lectura, dice poco sobre sí mismo y no pasa de moda. Ha sido exaltado, venerado, desacralizado, vituperado, comercializado, temido, abaratado, mecanizado, reproducido con y sin aura en los espacios culturales y en los dominios ideológicos más dispares. Ha inscrito en ellos su lenguaje de gestos, sus peculiares hábitos alimenticios, sus impensables avatares, interpelando a públicos diversos, que colocan en él ansiedades, conflictos y expectativas.

Como en el ser humano, el deseo del monstruo es infinito. Se mantiene latente y a veces se realiza, de modo casi siempre incompleto, reapareciendo reciclado en formatos diversos. No obstante, es siempre portavoz del eco más o menos lejano de tradiciones, leyendas y creencias que lo mantienen vivo. El monstruo es a la vez cosa y sujeto, mente sin alma, cuerpo sin órganos, corporalidad hipertrofiada, rebosante, derramada, desquiciada, *fuera-de-sí*, *fuera-de-madre*. Es presencia y ausencia, ambigüedad, hipérbole, hiato, metonimia, sinécdoque, catacresis.

El capitalismo, el psicoanálisis y los estudios de género han sido sus más fértiles campos de cultivo. El monstruo conecta, en efecto, con los procesos de producción, reproducción y acumulación de capital (entendido el término en sus sentidos material y simbólico), con la explotación, con la desigualdad, con la represión, con el trauma, con Eros y Tánatos. Es arquetípico y, en este sentido,

atemporal; aunque, paradójicamente, está marcado a fuego por las improntas de la historia, la política y la filosofía. Centros y periferias lo consumen con voracidad, aunque los apetitos son distintos desde el punto de vista ideológico y geo-cultural, lo cual afecta la significación y funcionalidad de lo monstruoso en cada contexto.

Es señal, signo y símbolo. Cada monstruo tiene su estructura, sus hábitos, su forma corporal, sus preferencias, pero una sustancia común recorre y unifica a toda la estirpe, emparentando a sus integrantes, creando una especie aparte, conceptualmente endogámica y unificada por la disparidad. De ahí que su peripecia se resuelva siempre en la ondulante línea que va de la particularidad a la universalidad, de lo puntual, carnal y concreto a lo diacrónico, abstracto y rizomático.

Me ha interesado fundamentalmente el régimen óptico en el que se inscribe lo monstruoso. Como ser eminentemente *performativo*, el monstruo vive de la mirada del otro y al mismo tiempo construye a su Otro al observarlo. La mirada del monstruo es un elemento icónico fundamental porque remite a la interioridad del deseo, a la potencialidad del sentimiento, sugiriendo intencionalidad, teleología. Así se observa en las representaciones fílmicas, por ejemplo, en la mirada atenazante de Drácula, interpretado por Bela Lugosi, en la oscilación entre furia y ternura que aparece en los ojos de King Kong, o en las cuencas vacías de los zombis. Su mirada puede paralizar al otro, seducirlo, atraerlo, aterrarlo, pero en cualquier caso crea un campo de fuerza que protege y proyecta, que demuestra a la vez poder y vulnerabilidad. El monstruo hace de cada espectador o lector un *voyeur* y ante él/ella despliega su impudicia.

No obstante, si el estudio de monstruos se concentrara solamente en aspectos estéticos, históricos o temáticos, se captaría solo, en mi opinión, una parte de su significado. Heurísticamente, la cuestión del monstruo requiere un análisis interpretativo que, dentro de los contextos mencionados, atienda a su ambigüedad constitutiva, la cual es esencial para la comprensión del campo de connotaciones que abre y moviliza la figura del monstruo. La idea de lo monstruoso y las imágenes específicas que la ilustran han sido producidas y/o apropiadas en las distintas épocas tanto por los imaginarios populares como por los discursos del poder, que se han servido de ellas para demonizar, otrificar y excluir sujetos, sectores sociales y proyectos alternativos a los dominantes, para satanizar la alteridad cultural e ideológica, para deshumanizar lo que no se conoce o no se comprende, para canalizar la sospecha, la duda y la melancolía. Asimismo, la figura del monstruo se relaciona con los sistemas de control (del conocimiento, de la representación, de la sociedad). El monstruo encarna la represión y la catarsis, la subversión y el margen, la identidad agobiada por la

otredad interior y exterior que la acosan. Por esta razón, el estudio de lo monstruoso conecta con el campo de la psicología y las comunicaciones, con el «giro lingüístico» que analiza la textura discursiva y las estrategias representacionales, y con el «giro emocional» que se ocupa del campo de los afectos y de los procesos de construcción de subjetividades.

El monstruo es, por tanto, positivo o negativo, hegemónico o subalterno, aristocrático o popular, sagrado o profano, ya que lo que define su significado es el tipo de articulación que produce entre poder y representación, es decir, la constelación de sentidos político-ideológicos que catalizan sus apariciones. El monstruo puede ser entendido, de este modo, como una encarnación del *ser social* que determina formas de conciencia y representación directa –aunque no mecánicamente– relacionadas con las condiciones de producción y de recepción cultural en distintos contextos. En este sentido se ha hablado de las «tecnologías de la monstruosidad» (Halberstam) siguiendo el concepto de Foucault de que poder, resistencia, conocimiento y discurso constituyen redes y estrategias de socialización y saber que afectan la producción de identidades y sus interrelaciones históricas. La producción de la monstruosidad crea así constelaciones simbólicas de género, raza, sexualidad, clase, etc., que remiten a su vez a formas específicas de socialización, a discursos, identidades y conductas, es decir, a imaginarios y estrategias representacionales a través de las cuales se expresan formas particulares de conciencia social.

Finalmente, la figura del monstruo está íntimamente ligada al consumo, tanto el que el monstruo necesita para definirse, sobrevivir y proliferar como el que él mismo impone a quienes reciben su impacto como víctimas o como receptores de su *habitus* inusual de auto-sustentación y de propagación maléfica. El monstruo es un bien –*un mal*– de consumo simbólico y a la vez un artefacto que consume al otro. El monstruo *se consuma consumiendo*, reproduciendo –como en el caso de zombis y vampiros– *lo mismo* en *el/lo otro*, en una dinámica onanista que reduce lo vital a un círculo vicioso auto-referencial y redundante.

Varios contextos teóricos mayores me han resultado útiles para pensar al monstruo. El primero, el de la *filosofía* y la *biopolítica*, ofrece la posibilidad de analizar la condición de lo monstruoso desde dominios conectados de reflexión sobre los temas del control social de los cuerpos y las comunidades. El segundo, el de *los afectos*, provee un repositorio de conceptos que permiten no solo una aproximación al impacto que el monstruo ejerce a nivel comunitario, sino a los deseos y pulsiones que lo animan. En el sentido deleuziano, el monstruo es visto, desde esta perspectiva, como máquina deseante, como núcleo generador de intensidades y como dispositivo para el «procesamiento rizomático del deseo». El tercer campo teórico que ha incorporado preguntas y enfoques esenciales para

el tema del monstruo ha sido el de las elaboraciones sobre la *otredad*, las cuales tienen en los estudios de género algunas de sus expresiones más logradas. Dentro de este espacio de análisis que privilegia las representaciones de alteridad, el monstruo ha sido estudiado desde ángulos que lo rescatan como *alter ego*, que lo asocian con el Nombre-del-Padre, con el superego, con el tema de la creación (divina y materna), con la represión, la sexualidad, el trauma y la censura. La presencia del monstruo crea, en cualquier contexto, *intensidades*, es decir, descargas emocionales con efectos catárticos, sublimatorios e iluminadores.

Pero también, a propósito del tema identidad/otredad, el monstruo ha sido analizado en su condición de *extranjero*: merodeador, captor, invasor, *alien*, entidad foránea que sirve de pretexto para miedos paranoicos y xenófobos, chivo expiatorio de conflictos internos de la comunidad o metáfora de amenazas exógenas. Ha sido asociado, en este contexto, a la devastación de territorios, a la colonización, a la diversidad cultural, a la diferencia racial o de género, a las sexualidades alternativas, al imperialismo, a las transformaciones tecnológicas, a los descubrimientos de la ciencia, a lo cósmico, a lo ilegítimo y a lo desconocido.

Fredric Jameson ha insistido en la naturaleza posicional que guía la construcción de los discursos de identidad/alteridad, estrechamente ligados a los de bien y mal, y aplicables a los dominios del género, la raza, la ideología, la sexualidad, etc. Tales discursos se refieren a formas de pertenencia a lo social y a relaciones específicas entre subjetividad y poder, hegemonía y marginalidad, normalidad y anomalía. Jameson señala que, en el mundo reducido e interconectado de nuestro tiempo, la noción de otredad se manifiesta con mayor claridad como una forma estratégica de definición del espacio subjetivo, es decir, como una defensa discursiva e ideológica del dominio del Yo:

> Evil, thus, as Nietzsche taught us, continues to characterize whatever is radically different from me, whatever by virtue of precisely that difference seems to constitute a real and urgent threat to my own existence. So from the earliest times, the stranger from another tribe, the «barbarian» who speaks an incomprehensible language and follows «outlandish» customs, but also the woman, whose biological difference stimulates fantasies of castration and devoration, or in our own time, the avenger of accumulated resentments from some oppressed class or race, or else that alien being, Jew or Communist, behind whose apparently human features a malignant and preternatural intelligence is thought to lurk: these are some of the archetypal figures of the Other, about whom the essential point to be made is not so much that he is feared because he is evil; rather he is evil *because* he is Other, alien, different, strange, unclean, and unfamiliar. (*The Political Unconscious* 114-115)

El tema del monstruo se inscribe dentro de los parámetros de estas construcciones sobre identidad/otredad, pertenencia/ajenidad, bien/mal,

hegemonía/marginalidad, pero también trasciende tales distribuciones de sentido y valor ideológico. Podría decirse, incluso, que la significación de lo monstruoso solo puede ser comprendida a cabalidad a partir de esa trascendencia que lo vincula a la ambigüedad, la incertidumbre, la polisemia, la duda, la mutación y la resignificación. Lo monstruoso designa el dominio del poder y lo metaforiza, aunque también es redimensionado como expresión de resistencia, subversión, transformación, anuncio de catástrofes o de inversiones productivas, revolucionarias, del orden social. El monstruo es exterior, extranjero, ajeno al Yo, si bien también lo habita y lo define desde adentro, amenaza la conciencia y sus certezas; al tiempo que existe primariamente en el inconsciente político, de modo que no puede ser confinado de modo definitivo y claro a la exterioridad. Es esa complejidad, justamente, la que sugiere su anomalía, su carácter transgresivo e insumiso.

De ahí que resulte apropiado pensar al monstruo desde la perspectiva nomádica, como significado itinerante, desterritorializado, en constante devenir. Este carácter *ajeno*, esta *exterioridad* y esta *no-pertenencia* mutante y peregrina constituyen un requisito imprescindible para que el monstruo pueda ejercer su efecto, a la vez aterrador y fascinante, sobre comunidades e individuos que lo perciben siempre como *evento*, es decir, como un enquistamiento transitorio pero catastrófico que hace del individuo un prisionero, una víctima, un sobreviviente o un héroe. Así intervenidas, las coordenadas espacio-temporales (el territorio, la historia, la *weltanschauung* de una comunidad) enfrentan a través de lo monstruoso un *turning point* ineludible: una instancia de inflexión que, a nivel de las acciones, del pensamiento o de la imaginación, conduce a revisiones radicales de las creencias y prácticas sociales. La interioridad es también morada del monstruo, y con frecuencia no abandona su condición virtual, su latencia, aunque eventualmente existe *en acto*, como movilización de lo reprimido y como manifestación de lo insospechado.

Por todo esto, el monstruo puede ser entendido no solamente a través de categorías negativas (la exterioridad, la subversión, el disturbio, la amenaza, la represión, el caos), sino como una afirmación de alternatividad, como una búsqueda, como un resurgimiento. Constituye una zona resistente de alteridad irreductible, de impenetrabilidad e intraducibilidad, una forma de opacidad que se enfrenta al orden del lenguaje, tensándolo y colocándolo frente al abismo de lo incomunicable. Es pura figuración: un signo mo(n)strativo, emblemático, un mensaje cifrado que se abre a las hipótesis y absorbe la aporía; un ser *fuera de lugar*, desquiciado, dislocado, «*out of joint*».

NOTAS ENSAYÍSTICAS PARA UNA POÉTICA DEL MONSTRUO

Tan antigua como la imaginación humana, tan real como los miedos que la originan y que ella misma alimenta y exacerba, la imagen polifacética del monstruo acompaña los procesos de (auto)reconocimiento social en todas las culturas y se inserta como una cuña en el corazón de la racionalidad occidental. Con fuertes raíces en la mitología clásica y vinculándose tanto a las tradiciones culturales originadas en el Viejo Mundo como a los imaginarios transoceánicos que se identificaron desde el Descubrimiento como primitivos, salvajes y bárbaros, la figura del monstruo es un repositorio de contenidos que resisten los modelos interpretativos tradicionales y desafían los paradigmas del humanismo.

En tanto metáfora de la *hibridez* y de la *diferencia*, la figura del monstruo ha sido utilizada como ilustración de *lo anómalo*, es decir, como la forma contranormativa a partir de la cual se revela un *exceso*, una forma patológica, desmesurada, irregular y desviada de existencia y conducta. Si la *norma(lidad)* social fue concebida como la cualidad que representa la unificación y homogeneización de individuos y comunidades en torno a convenciones y valores, la condición impura y degradada del monstruo está marcada por la excepcionalidad y la excentricidad. El monstruo sirve como contradiscurso identitario y como paradigma de alteridades amenazantes y recónditas. Su imagen misma, el desafío visual y epistémico que se deriva de su apariencia insólita, viola las leyes de la naturaleza y existe como excrecencia de la cultura, traicionando a la vez ambos dominios. Compuesto frecuentemente por restos desquiciados pero reconocibles de lo humano o de especies animales que se articulan en síntesis inéditas, o exhibiendo elementos maquínicos que lo ligan a la ciencia y a la tecnología, el monstruo se construye como un *collage* en el que se dan cita procedencias dispares y cualidades extremas cuya fuerza disruptiva interviene hondamente los imaginarios de la modernidad.

En efecto, lo monstruoso incorpora una inquietud epistémica perturbadora y productiva: afecta el sentido común, desfamiliariza la experiencia cotidiana y desestabiliza los saberes y creencias que rigen el funcionamiento social.[2] Su existencia confirma las bases y principios de lo humano en la medida en que reafirma el valor de la vida y el reconocimiento tanto de las limitaciones de la razón como de los excesos de la fantasía.

Según Allen S. Weiss:

Monsters are variously characterized by accident, indetermination, formlessness; by material incompleteness, categorical ambiguity, and ontological instability. One may create monsters through

hybridization, hypertrophy, or hypotrophy; through lack or excess, or multiplication; through the substitution of elements, the confusion of species, or the conflation of genders and genres. (124-125)

La actividad del monstruo es siempre *performativa*, carnavalesca, con elementos de patetismo que inspiran sentimientos encontrados: miedo, curiosidad, recelo, a veces compasión y deseo, emociones que revelan pulsiones de atracción irracional hacia la complejidad de lo siniestro. Las conductas erráticas del monstruo lo hacen imprevisible. Las lógicas anómalas de su funcionamiento, sus sentidos posibles, la razón misma de su existencia, se prestan a debates y polémicas y colonizan la conciencia moderna.

El monstruo no es de nadie y pertenece a todos. Está sujeto a un nomadismo que no solo lo traslada espacialmente de manera constante, sino que lo desplaza y lo conecta a zonas aledañas pero diferenciadas del pensamiento y la sensibilidad: la razón, la fantasía, la memoria, la percepción, la emocionalidad, el deseo. Conecta con el campo de lo maravilloso, pero dialoga también, en mayor o menor grado, con las esferas de lo raro, lo sobrenatural y lo fantástico. Es un prodigio que excede lo humano o se sitúa por debajo de esa categoría, en zonas inferiores de existencia, que remedan la humanidad o que la acechan de manera obsesiva.

La palabra *monstruo* deriva etimológicamente del latín *monstrare* (exponer, revelar, desplegar) y se vincula también al verbo *monere* (advertir o amonestar). El monstruo ostenta su *diferencia* y a partir de ella prueba los límites de tolerancia del sistema; exhibe las contradicciones del mundo en el que ocasionalmente se inserta, desafiando a partir de su extremada contingencia el régimen y proyección de lo social. Para el monstruo no existe ni el progreso ni la utopía ni la pureza de clase, raza o género, ya que su ser consiste de una materia contaminada en la que las cualidades humanas han sido definitivas o al menos parcialmente desplazadas, borradas o sustituidas por rasgos espurios, *fuera de lugar*. Esa cualidad inubicable, ubicua, constituye la esencia del monstruo: allí reside lo que queda de su alma y allí radica también su condición proliferante. Zombis, vampiros, *pishtacos,* chupacabras, diablos, fantasmas, así como otros representantes de la amplia progenie que comparte los rasgos de lo monstruoso o de lo sobrenatural, son seres que se amparan en los beneficios de la soledad y el aislamiento, pero que comparten, dentro de sus dominios, rasgos que denotan familiaridad. El monstruo se genera –*regenera*, *degenera*– de manera mecánica para sobrevivir como un enquistamiento diferenciado de irracionalidad en un mundo regido por principios también monstruosos, pero legitimados, de exclusión y cosificación de lo humano.

Según Héctor Santiesteban Oliva, «[t]odos los monstruos son en cierto

sentido un solo monstruo» (57). En efecto, en la fisicalidad extremada y paradigmática del monstruo, se conjugan vertientes diversas en una suerte de acumulación caótica que satura y sutura el dominio de los significados, pero que al mismo tiempo abre esa imagen compleja como *constelación*, en el sentido benjaminiano antes aludido, colocándolo en un sistema vasto donde cada elemento mantiene su individualidad mientras se ve potenciado por el todo. Todo monstruo, es, en este sentido, una *opera aperta*. Polimórfico, polisémico, polifónico, el monstruo se define en la pluralización de sus cualidades y en las múltiples relaciones que establece dentro de la constelación semántica y semiótica que lo contiene sin delimitarlo.[3]

La cualidad de lo monstruoso invade al monstruo, lo hace desaparecer para que el halo de la monstruosidad brille incandescente, demoníaco, trayendo el eco de los vínculos mítico-religiosos que acercaban el monstruo a lo sagrado, y que todavía lo alcanzan, en su existencia secularizada. Todo monstruo es un montaje, una composición, un ensamblaje. Cada parte, cada aparición, se completa en las secuencias que le siguen. Todo monstruo es incompleto, una síntesis parcial y provisional destinada a la deconstrucción, una *constelación* de sentidos, una «dialéctica en reposo».

En palabras de Jorge Luis Borges, debería recordarse que el monstruo «no es otra cosa que una combinación de elementos de seres reales y que las posibilidades del arte combinatorio lo lindan con lo infinito» (*Libro de los seres imaginarios* 8). Esta cualidad de subsumir la pluralidad en una (id)entidad que sobrepasa –o que no alcanza– la unidad y la coherencia, que retiene la fragmentación y la disparidad como atributos del ser, hace del monstruo una criatura invencible, un dispositivo llamado a perdurar en la cultura sin limitaciones espacio-temporales, un recurso renovable de la ideología.

El monstruo se traslada desde las esferas de la mitología y del pensamiento judeo-cristiano hacia las áreas de la política, las artes visuales, la ficción y la tecnología, pero lo monstruoso retiene siempre en estos avatares elementos de las etapas anteriores y una relación tangencial con lo sublime, esfera esta a la que se accede a través del terror, que conecta con lo trascendente. Según indica Weiss en sus «Ten Theses on Monsters and Monstrosity», lo que lo amorfo es a lo sublime, lo deforme es a lo monstruoso (124).

En el contexto de su estudio sobre el neo-barroco, Omar Calabrese se ha referido a la figura del monstruo resaltando dos características:

> Primero: la espectacularidad, derivada del hecho de que el monstruo se muestra, más allá de una norma (‘monstrum’). Segundo: ‘la misteriosidad’ causada por el hecho de que su existencia nos lleva a pensar en una admonición oculta de la naturaleza, que deberíamos adivinar (‘Monitum’). Todos los grandes prototipos de monstruo […] son al mismo tiempo maravillas y principios enigmáticos. (107)

Como el mismo crítico indica, el principio fundador de la teratología es el estudio de la irregularidad y la desmesura (107). En general, este último rasgo se manifiesta tanto en la materialidad física como en la esfera axiológica, vinculada a las acciones del monstruo y al sentido cultural e ideológico que se les atribuye, ya que «[e]l modo de imaginar los monstruos, de hecho, esconde los modos de imaginar las categorías del valor» (116).

En la introducción a *Writing Monsters: Essays on Iberian and Latin American Cultures*, Adriana Gordillo y Nicholas Spadaccini señalan con razón que el concepto de monstruosidad es fluido, no solo por los significados que connota en diversas culturas, sino por sus variaciones históricas (9). En todo caso, muchas características parecen mantenerse a través de épocas y contextos. Una de ellas, quizá la más notoria, es la naturaleza proteica y transgresora que caracteriza a esas criaturas, ya que lo monstruoso puede adquirir infinitas formas y cargarse de innumerables sentidos según los parámetros a partir de los cuales se lo interpreta. El monstruo requiere, como indican los editores de *Writing Monsters*, ser decodificado, es decir, se completa, como todo relato, en la instancia de la recepción. El monstruo es, en efecto, discurso, textualidad, textura, un haz simbólico, un constructo estético-ideológico, un ícono y una señal en el camino.

Ricardo Gutiérrez-Mouat indicó en su panorama sobre la retórica de la monstruosidad los deslices semánticos que surgen de la naturaleza híbrida del monstruo, principalmente las ideas de *acoplamiento* y *de-generación* que apuntan al simulacro corporal. Este crítico llama la atención también sobre el tema de la metamorfosis, el cual es esencial para la comprensión de lo monstruoso porque compromete las nociones de evolución, temporalidad e (id)entidad sustituyéndolas por las ideas de síntesis, devenir, mutación e incompletitud. «The grotesque body –recuerda Mijaíl Bajtín– is a body in the act of becoming» (*The Bakhtin Reader* 233).

El monstruo hace de la incoherencia una cualidad fundamental, definitoria y distintiva; materializa la aporía, desafía los principios de verosimilitud y excede en mucho la noción de heterogeneidad, ya que su *diferencia* desborda por igual *lo distinto* y *lo desigual*, instalando en su lugar la experiencia de la *incongruencia* y de la *discordancia* –de la *discordia*– que su presencia absurda desencadena. En el monstruo el producto final es más, y también menos, que la suma de sus partes. Su abyección está fuera del canon, lo rebasa, lo suprime, lo impugna desde el margen.

La monstruosidad se construye sobre la base irrebatible de la corporeidad: la primacía de lo material, la exacerbación de ciertos rasgos (la fuerza, lo instintivo, lo sensorial) y la liminalidad de otros. La del monstruo es una corporeidad-límite que evoca siempre algo más o algo menos: una naturaleza

hipertrofiada o una carencia, una precariedad o un exceso. Tal materialidad problematiza los límites del *bíos* y lo lanza en una búsqueda angustiada del Otro. Pero, como toda identidad, la del monstruo está colonizada por una alteridad irreductible donde la ajenidad del afuera es siniestramente complementada por la anomalía interior:

> In its function as dialectical Other or third-term supplement, the monster is an incorporation of the Outside, the Beyond –of all those loci that are rhetorically placed as distant and distinct but originate within. Any kind of alterity can be inscribed across (constructed through) the monstrous body, but for the most part monstrous difference tends to be cultural, political, racial, economic, sexual. (Cohen, «Monster Culture» 7)

De esta manera, la figura del monstruo irradia significaciones que alcanzan e interpelan *lo social* en todos sus niveles. El monstruo constituye un vórtice de energía emocional e ideológica a partir del cual se organiza su campo de significación. Es fiel al origen lejano que lo vincula a la comunidad que lo creara y a la que expresa de una manera oblicua, desquiciada. Por lo mismo, regresa siempre al espacio social del que partiera, aunque sea para asediarlo y desequilibrar sus fundamentos. Posee, en ese sentido, una memoria instintiva, un tropismo que lo hace monotemático, obsesivamente igual a sí mismo.

Para construir lo monstruoso debe quebrarse la unidad orgánica, la fluidez entre cuerpo y alma, la armonía psicosomática, sustituyéndola por el *pastiche* que hace de todo monstruo un simulacro de humanidad. Sin embargo, ontológicamente, «se trata de una *pluralidad que apunta a la unidad*» (Santiesteban Oliva, 29, énfasis del autor):

> [t]he fragmented body of the monster is said to be ‘made up of pieces of a reassembled reality’ that according to Freud, constitutes a set of displaced emotions that are at the core of the creative process, making the monster a contradictory entity that incarnates fear, repression, and a growing impulse that is “indispensable in dealing with the challenges of life”. (Gordillo y Spadaccini 4-5)

El monstruo constituye una provocación (in)orgánica que se materializa en su ser otrificado, irreductible, éticamente inconmensurable, a partir del cual genera una actividad intensa, discontinua y caótica. Su ser expone condiciones contrarias de existencia biológica, emocional, sensorial, haciendo coexistir características opuestas en un equilibrio tenso e inestable. Su ajenidad constituye el elemento clave de su valor simbólico, ya que, a partir de ella, en los espacios vacíos que se producen entre sus apariciones y desvanecimientos, *lo social* enfrenta su precariedad esencial, su vulnerabilidad, su extenuación.

Lo monstruoso no es así tanto lo que se aparta de lo humano como lo que lo evoca: el ser que acecha y reaparece a través del fantasma, el hombre exacerbado que subyace en la grandiosidad animal de King Kong o Godzilla, el cadáver que

se degrada en la verticalidad oscilante del zombi. Lo monstruoso apunta a un más allá que supera la instancia de la muerte, en la cual el carácter terminal dignifica la vida cancelada. El monstruo incorpora formas *otras* que denigran cuerpo y alma, se nutre de lo corporal –como el vampiro de la sangre, o como el *pishtaco* de la grasa de sus víctimas–, para darle a la sustancia de lo humano aplicaciones ilícitas que instalan formas paralelas de existencia más allá de las fronteras convencionales entre vida y muerte. Este reciclaje entre lo normal y lo monstruoso, entre lo humano y lo animal, funda un ciclo biológico anómalo y perturbador porque extrapola identidad en otredad, transgrediendo fronteras supuestamente fijas y alterando el equilibrio de la naturaleza. Sin embargo, es este movimiento inter-especie el que define el espacio teratológico y sustenta la producción de significados.

El monstruo constituye, con su misma existencia, una requisitoria sobre el estatuto de lo humano, su origen animal, su localización intermedia entre lo divino y lo diabólico, entre particularismo y universalidad, entre lo contingente y lo trascendente. Al mismo tiempo, el monstruo es artificialidad, simulacro, construcción y deconstrucción de la vida, a la que evoca y a la que sobrepasa con cualidades y conductas que exceden los hábitos de *lo social*.

En su «Introducción» al *Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, Asa Simon Mittman indica:

> Above all, the monstrous is that which creates this sense of vertigo, that which calls into question our (their, anynone's) epistemological worldview, highlights its fragmentary and inadequate nature, and thereby asks us (often with fangs at our throats, with its fire upon our skin, even as we and our stand-ins and body doubles descend the gullet) to acknowledge the failures of our systems of categorization. (8)

En su análisis sobre el sentido simbólico de lo monstruoso y sobre los terrores que desata, David Gilmore analiza, como Gordillo y Spadaccini señalan, esa dinámica de *intercambiabilidad* que enfrenta lo humano a una alteridad radical que el individuo explora y que a su vez lo interroga, de acuerdo con el acápite de Nietzsche procedente de *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro* (1886), utilizado por Gilmore y donde el filósofo alemán señala: «Quien con monstruos lucha, cuide de no convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, también éste mira dentro de ti» (106). Es en este *inter-play* entre formas diversas de *ser* y *percibir* el mundo, entre posicionalidades y grados de conciencia, donde se inserta la presencia del monstruo, uno de cuyos atributos es transferir sus cualidades o develar las que en potencia parecen oponérsele, cuando en realidad lo remedan. Quizá por eso, «The mind needs monsters» (Gilmore 1).[4] En efecto, en el ejercicio de *reflexión* y de *contemplación* (entendiendo con estas dos palabras tanto el acto de la

meditación como el de observación en el espejo deformado de la representación estética) la mente accede, al menos en alguna medida, al misterio de lo humano, a la captación de sus alcances y de sus límites psicológicos, biológicos, éticos y epistémicos.[5]

El monstruo es radical e irremediablemente solitario, pero asimismo está siempre guiado por un tropismo que lo devuelve, como en el recorrido de un boomerang, a *lo social*, ya sea para saciar en el espacio de la comunidad una necesidad primaria, insoslayable, de supervivencia, ya sea como persecución vana de transcendencia y proyección espiritual, o para llevar a cabo el ejercicio del mal como acto de perversión, desenfreno o abyección, actividad que se realiza casi siempre a través de una rutina monocorde de insaciable onanismo simbólico.

Con razón indica Jeffrey Jerome Cohen en la primera de sus siete tesis sobre lo monstruoso que «[e]l cuerpo monstruoso es pura cultura» («Monster Culture» 4): la expresión figurada de una cierta coyuntura en la que tiempos, lugares y sentimientos (miedo, ansiedad, deseo) intersectan y se codifican visualmente en un cuerpo que excede lo experiencial apelando a los intrincados recursos de la fantasía. Si el monstruo es, como nos advierte ya la etimología del término, una *advertencia* sobre los límites y la conflictividad insuperable de ciertas realidades (sociales, culturales, subjetivas), su existencia misma constituye asimismo una *línea de fuga*: una sublimación transitoria tan desafiante y fugaz como una pesadilla. La aparición del monstruo, y hasta la mera sospecha de su posible existencia, instala en la conciencia una desconfianza aguda sobre el estatuto y naturaleza de lo real. Su surgimiento, su presencia y hasta su recuerdo crean un *hiato* en la temporalidad y en la conciencia social, una ruptura profunda de las certezas que hacen posible la comprensión del mundo y la definición de metas, conductas y valores. Después de la experiencia del monstruo la realidad ya no es nunca la misma. Se han instalado en ella la desconfianza y la incredulidad: un recelo que alcanza no solo al mundo circundante, sino a nuestra propia capacidad de relevarlo tanto sensorial como racionalmente.

Cohen indica que «el monstruo solo existe para ser leído» y que toda cultura puede ser comprendida a partir de los monstruos que ha engendrado (4). El monstruo requiere, entonces, ser decodificado a través de una hermenéutica semiótico-ideológica que abarca el orden general de la cultura, sus valores, proyectos y recursos representacionales. Obviamente, la acepción que da Cohen a la palabra «lectura» es amplia y no se limita al rastreo escriturario. Se refiere, más bien, a la *contemplación* polifacética de la imagen monstruosa y al reconocimiento del régimen escópico que instala entre nosotros. Como discurso escrito o como imagen, como espacio semiótico y como constructo estético-

ideológico, el monstruo apela a los sentidos y a la razón para sobrepasarlos, al hacerse portador de mensajes que se abren a respuestas no previstas en los repertorios culturales de socialización y consumo simbólico.

El monstruo es inherentemente intersticial. Ocupa el *entre-lugar*, la fisura que separa y conecta códigos, lógicas y coordenadas espacio-temporales. No explica lo inexplicable, pero sugiere la necesidad de aceptar la imposibilidad de domesticar racionalmente lo real y de extinguir en ese dominio aquello que resiste la normatividad. Obstaculiza la totalización y, sin glorificar el fragmento, lo exhibe como la seña de identidad de una otredad que no se ha dejado reducir a la normalización dominante. Según Timothy Beal, el monstruo es «otherness within sameness» (6), es decir, una *diferencia* que se enclava en la mismidad y, al hacerlo, la confirma y desestabiliza.

Situado entre la vida y la muerte, entre lo humano y lo no-humano, entre culturas, razas y especies, entre sueño y vigilia, en las grietas que dividen y unen realidad y fantasía, entre tiempo y espacio, entre razón y creencia, entre hegemonía y subalternidad, entre formas escriturarias y regímenes orales y visuales, entre identidad y alteridad, entre silencio y discurso, entre jerarquías, registros estéticos, taxonomías y sistemas sociales y políticos, el monstruo persevera en sus formas precarias de existencia. Posee una ubicuidad que lo protege y lo hace imprevisible. En palabras de Weiss, «monsters exist in margins. They are thus avatars of chance, impurity, heterodoxy, abomination, mutation, metamorphosis; prodigy, mystery, marvel. Monsters are indicators of epistemic shifts» (125).

El monstruo es transhistórico, transcultural, transgenérico, interracial, postidentitario, antihumano, pre- y postmoderno, un producto *interclase* (aunque a veces representa específicamente ciertos sectores sociales). Habita en el espacio que abren los prefijos como modificadores de conceptos considerados fijos en el canon de la modernidad occidental. Es desde esa pre-fijación desde la que el monstruo impugna paradigmas identitarios y nociones de orden y progreso lineal, fronteras culturales y protocolos disciplinarios que pretenden dejar al margen –y en el pasado– elementos ajenos a la regulación y al disciplinamiento burgués. Es reprimido, invisibilizado y casi suprimido por la sociedad, pero siempre re-emerge, atemporal, restableciendo el caos, que, si es desatendido, tiende a reabsorberse en la rutina.

Según Franco Moretti, el monstruo –y la literatura de terror que consolida su protagonismo– nace justamente del pánico que causa la posibilidad de una sociedad dividida y del deseo de unificarla. Siguiendo a este crítico, Drácula y Frankenstein, por ejemplo, son monstruos «totalizadores» que desplazan los antagonismos fuera de la sociedad exponiendo una lucha entre la especie

humana y los miedos que la asuelan. Explicitan la desigualdad y la discriminación y al hacerlo desmitifican los mitos de la política y, por cierto, también los de la ciencia. Respecto al segundo, indica Moretti: «The monster is man turned upside-down, negated. He has no autonomous existence; he can never be really free or have a future. He lives only as the other side of that coin which is Frankenstein. When the scientist dies, the monster does not know what to do with his own life and commits suicide» (71).

Además de incorregiblemente marginal, el monstruo suele ser también nomádico, itinerante, diaspórico. Existe desterritorializado, como si solo pudiera tener acceso a espacios residuales (recónditos, oscuros, inexplorables), siendo él mismo, como es, un cuerpo-ruina, un excedente en el que *lo social* y *lo político* se expresan *in absentia*, o de manera críptica, de un modo degradado, elíptico, sobrecodificado. Su naturaleza híbrida y fragmentaria tiene su correlato en el modo en que el monstruo ocupa los espacios geoculturales y simbólicos, habitando compartimentaciones descentradas –excéntricas– siempre como extranjero, como factor exógeno que deja al descubierto, sin pudor ni atenuantes, la distancia que lo separa de las formas de normalización de la experiencia social y de los valores que las rigen. La subjetividad recóndita del monstruo se subsume en su carácter de objeto cultural. Es, en efecto, *objeto* de debates, investigaciones y teorías que lo mantienen bajo escrutinio intentando probar su falta de *entidad* y aceptándolo más bien como el epifenómeno de una lógica deseante que da una forma onírica al delirio de una razón insuficiente y autoritaria.

Coherente con ese estatus de marginalidad, la legibilidad del monstruo reside justamente en el desciframiento de su ambigüedad: en la posibilidad de interpretar la saturación sígnica que lo caracteriza y el tránsito de los significados que él engendra y que de él se derivan. Como señala Antonio Negri, todo monstruo es político (aunque, como se sabe, lo no-monstruoso también lo es). Pero el *ethos* transgresivo del monstruo lo sitúa de modo irrebatible en el ámbito de subversión del orden, en el borde del abismo que se abre a partir del descaecimiento de la racionalidad y la pérdida de la certeza. Y, aunque el monstruo no señala positivamente una línea de cambio, sí actúa sobre las formas de conciencia colectiva al representar una modalidad extremada, radicalmente *otra*, de ser social, como telón de fondo sobre el cual resaltan las figuras grotescas del proscenio. La función del monstruo es así, primariamente, la de perturbar el *statu quo*, la de instalar un desorden simbólico que puede ser leído como un sistema semiótico que se independiza de los códigos dominantes y requiere una nueva hermenéutica de lo social. De esta manera, como *estética negativa*, la monstruosidad *babeliza* las lenguas y desestabiliza las lógicas en las

que se sustentan, dejando al descubierto la precariedad de lo social, su porosidad extrema, su inestable equilibrio epistémico. Es justamente ese valor generalmente considerado negativo –*tanático*– el que explica el rechazo que inspira lo monstruoso, pero también el que permite comprender la fascinación que ejerce, ya que por esa vía se accede a la representatividad de lo sublime: a la línea que separa y que une lo humano y lo sobre-humano, lo natural y lo sobrenatural, es decir, la dualidad que nos constituye cultural y psicológicamente. Como se verá más adelante, Negri explica justamente este giro en la connotación de lo monstruoso, que se convierte en expresión de la multitud y de la resistencia potencial que ella supone: «Si hay monstruo, el resto se transforma y se desestabiliza» («El monstruo político» 106).[6]

El monstruo es la marca visible de una cartografía alternativa. Apunta hacia espacios *otros* de existencia social, ámbitos insumisos, residuales, donde se ubican eslabones perdidos de razas abortadas, parias en un mundo dominado por otros. El no-lugar del monstruo revela, con su misma existencia, fisuras y vacíos en los mapas construidos por los distintos proyectos civilizatorios, en los cuales los sectores dominantes señalan y confirman los núcleos del poder y los dominios de la racionalidad. La cartografía alternativa del monstruo impugna, así, la geografía cultural que delimita espacios sociales regidos por epistemologías hegemónicas y por tecnologías de control que regulan el flujo y el consumo de capital simbólico. De esta manera, a lo largo de la historia, lo monstruoso funciona como un recordatorio espectral de lo que falta, de lo que ha sido suprimido, reprimido, aniquilado o invisibilizado. A veces lo monstruoso puede simbolizar la hegemonía que elimina y que niega; en otros escenarios, el monstruo representa lo contrario: la ira de los desplazados, los desaparecidos, los innombrables. En este caso, es enemigo de la impunidad, constituye la voz gutural de una conciencia acallada, pero acechante, que vuelve por sus fueros.

De este modo, la estirpe del monstruo no es nueva. Uno de los textos que más temprana y sistemáticamente describe especies fantásticas y monstruosas es la profusamente ilustrada *Historia natural* del pensador estoico Gayo Plinio Segundo (Plinio el Viejo) (c. 23-c. 79), en la cual se reconoce la importancia de la percepción de los fenómenos considerados dentro de la categoría de lo monstruoso.[7] Siguiendo a Aristóteles, el monstruo es para Plinio no solo un producto desviado de la naturaleza, sino también un resultado de la cultura y encarna, muchas veces, aspectos morales, vinculados a valores y conductas. Su *Historia natural* se refiere a los *pueblos de monstruos* o *razas monstruosas* que denotan la existencia de civilizaciones extrañas en territorios u océanos inexplorados y ubicados en los confines del imperio.[8] Muchos de estos

monstruos tenían, según Plinio, hábitos alimenticios anómalos, que incluían el canibalismo, la preferencia por la carne cruda, etc., inclinaciones que retomarían, con variantes, los monstruos modernos. Reconoce una gran variedad de razas monstruosas, formas inesperadas de lo maravilloso que habitaban la periferia del mundo conocido. Entre ellas se cuentan pigmeos, hombres de una sola pierna, seres con cabeza de perro, gigantes e individuos de orejas o pies desmesurados. La hibridez de esta inmensa variedad de razas exóticas que poblaba, según Plinio, tanto los territorios como los imaginarios de su tiempo, ponía en duda la fijeza de los parámetros que delimitaban lo propiamente humano y lo separaban de otras especies animales.

Como es sabido, los monstruos figuraban ya en los mapas de la Antigüedad, en la Edad Media y el Renacimiento, en sus leyendas, bestiarios, documentos de viajes y relatos populares, siendo las connotaciones religiosas parte fundamental de su simbología. A esta se sumará, en el Barroco, el gusto por el exceso, el sincretismo y la monumentalidad. Como parte de la lógica del colonialismo, la figura mítica del monstruo habita el no-lugar de la utopía. Provee un modelo representacional que permite interpretar y ubicar las realidades nuevas en el atlas epistémico que rige los procesos de descubrimiento, conquista y colonización americana. El *Otro* resulta asimilable a través de una figura conocida que conecta con el arquetipo del adversario (el moro, el infiel, el hereje, el indio), imágenes que ocupan un espacio epistémico vacío de saberes, pero repleto de estereotipos, deseos y pasiones.

El monstruo no busca redención de un modo sistemático ni ensaya forma alguna de legitimación, ya que la salvación no es un problema para él, (id)entidad amarrada a su propia contingencia. Sin embargo, hay en el monstruo una nostalgia de unidad y de organicidad que siempre lo acompaña. Es, en este sentido, un contenido en busca de forma; encarna al mismo tiempo el deseo y la imposibilidad de llegar a alcanzar una estructura capaz de definir y fijar su naturaleza. Una melancolía radical surge de su constitutiva alienación y de su insalvable excepcionalidad, sentimiento que el monstruo combina con estados de euforia o hiperactividad que invaden el espacio social en que se mueve. El monstruo dialoga entonces, de manera constante, con las frustraciones de la civilización que le dieron origen y a las que irremediablemente evoca, como si se tratara de la elaboración inevitable de un trauma de nacimiento que ha dejado una huella irreparable en la interioridad de la conciencia.

A pesar de que el monstruo puede ser fruto de una mutación, como Frankenstein, lo suyo no es el cambio *per se*, sino la permanencia, la persistencia e inevitabilidad de mutaciones que constituyen su *forma de ser*. Aunque el presente está plagado de monstruos que se vinculan a catástrofes naturales,

excesos de la tecnología, ilusiones de omnipotencia, hibridaciones y clonaciones, sería desacertado decir que el monstruo ha retornado desde sus horizontes mitológicos o góticos, ya que, en realidad, nunca se ha ido. Más bien, la historia occidental es la historia de sus metamorfosis y de sus avatares, de sus devenires y de los simulacros que ha engendrado para sobrevivir, mimetizándose al calor de los miedos y de las fantasías de cada época.

En efecto, el monstruo persevera en su ser y permanece fuera del tiempo, idéntico a sí mismo *en lo esencial*, condenado a vivir dentro de su registro.[9] Es contingente, inmanente, aunque apunta a un más allá que puede estar situado en el pasado (sustentando así la idea de que el monstruo señala lo primitivo, arcano, premoderno) o en la eternidad de lo sobrenatural (remitiendo al concepto de que lejos de implicar un error de la Creación, el monstruo apunta a lo sublime). En este sentido, el monstruo funciona como eslabón perdido, puente quebrado entre polaridades bien determinadas. Como indica Persephone Braham: «In monstrous terms, the Baron von Frankenstein's creature is perfection itself: an insolent concatenation of abject and hybrid parts whose very creation transgresses the sacred frontiers between life and death, the human and the divine» (*From Amazons to Zombies* 12).

La relación entre la figura del monstruo y las configuraciones que asume el poder a distintos niveles (económico, social, cultural, político) es innegable. Interpretado a veces como metáfora de fuerza desbocada e irracional, el monstruo ha sido también visto como encarnación de resistencia o rebeldía, como la expresión irascible de protesta radical contra el sistema y, en este sentido, como un metalenguaje que, apoyado en lo visual, expone la subjetividad fragmentada y fetichizada del ser moderno. El exceso extremo o la carencia radical apuntan naturalmente a lo monstruoso ya que se apartan de la norma(lidad) en un sentido u otro. Sugieren la insuficiencia de clasificaciones conocidas y abren el espacio de lo excepcional, es decir, de lo que escapa a la experiencia cotidiana, al justo medio y a lo previsible.[10] Desencadenan un torrente de relativismo que integra la abyección, el exceso y la perversión en la realidad individual y colectiva.

Philip Nickel se ha referido, por ejemplo, al analizar las relaciones entre horror y vida cotidiana, al hecho de que la recepción de lo monstruoso y la generación del miedo siempre comprometen éticamente al espectador, que, al repudiar el mensaje anómalo y sobrenatural que provoca el horror, toma posiciones respecto a las acciones y al carácter de los personajes. Al mismo tiempo, para Nickel el horror tiene un efecto similar al del escepticismo filosófico (ejemplificado por la película *The Matrix* [1999] que desestabiliza el

conocimiento ordinario introduciendo el relativismo y la duda sobre la naturaleza misma de lo real) («Introducción» 18).

Con frecuencia, lo monstruoso reside no tanto en las características que la escritura, la imagen o la tradición oral adjudican a ciertos seres extraordinarios como en el *surplus* que incorpora la interpretación colectiva, que canoniza, ordena, descarta o incluye figuras o experiencias particulares en las que *lo social* se expresa de manera oblicua, desnaturalizada. El proceso de monstrificación es esencial e inevitablemente *relacional* y *relativo* a las variables espacio-temporales y geopolíticas en las que se realiza. Desde la perspectiva de los poderes que moviliza, el proceso de monstrificación expone sobre todo la relación tensa y conflictiva entre naturaleza y cultura, entre seres humanos y especies animales, entre naturaleza y tecnología, entre sujeto y objeto, entre lo terrestre y lo extraterrestre, entre el mundo de los vivos y el de los muertos, entre dioses y humanos, ofreciendo síntesis impensadas que hacen estallar asociaciones y afinidades conocidas, así como poniendo a prueba los grados y modalidades de combinación material y simbólica del mundo conocido.

Lo monstruoso se recorta liminalmente contra el telón de fondo de la institucionalidad política, cultural, religiosa, etc., remitiendo a través de diversas mediaciones a formas de opresión político-económica, censura, marginación o amenaza a la vida. Prolifera en los regímenes totalitarios, en los contextos coloniales clásicos o del imperialismo moderno, en las sociedades segregadas, pauperizadas y super-explotadas en las que la *otredad* es expulsada por los poderes dominantes a las afueras del sistema, a una zona indeterminada de desamparo y de desesperanza. Esa expulsión es dramatizada en la figura desquiciada del monstruo que, al tiempo que se materializa en torno a una serie de rasgos estético-ideológicos, emite una radiación ética –ambigua, paradójica– sobre su entorno, obligando a una revisión de cánones morales, jerarquías, privilegios, posicionamientos sociales y exclusiones. El monstruo despliega de una manera infusa una pedagogía que comienza por exhibir la irracionalidad de un mundo asediado por la anomalía. Su representación es esencial como contraimagen de las nociones dominantes de orden, normalidad, regulación y disciplinamiento social.

Aunque carezca del don de la palabra, cada monstruo tiene su lenguaje, un léxico singular poblado de silencios, reticencias e hiatos que sirve para comprender su entorno, su apariencia, sus hábitos y su forma particular de comunicación y de presencia. Asimismo, a cada monstruo corresponde un determinado arraigo social, un nivel cultural, una audiencia. Los monstruos viven en distintos espacios: en la cultura popular urbana, en las comunidades tradicionales, en el ámbito científico, en la cultura de masas, en la literatura

culta, en el folklore, en la doctrina religiosa, en las áreas rurales, costeras o montañosas, en el pensamiento mágico, en la historia, en la etnografía, en la política, en el discurso fílmico, en las artes y la literatura. Se someten, por tanto, a distintas formas de representación y de consumo. La cultura de monstruos está altamente regionalizada, aunque en algunos casos la monstruosidad llega a universalizarse, adquiriendo variantes locales y viéndose sometida a constantes relecturas, versiones, traducciones, agregados y actualizaciones que con frecuencia terminan por caricaturizar –y entonces, por debilitar– la ajenidad del monstruo, que al adquirir familiaridad pierde misterio y capacidad de seducción.

Como cualquier producto cultural, el monstruo es sometido a las leyes del mercado, absorbido, cooptado, domesticado y mercantilizado. La demanda de monstruos, lejos de decrecer, parece exacerbarse en la postmodernidad, etapa caracterizada por la hipertrofia del mercado, los avances de la tecnología, la supremacía de los mundos virtuales, el resurgimiento de fundamentalismos, el debilitamiento de formas tradicionales de *lo político* y el descaecimiento de los «grandes relatos» que proveían explicaciones totalizadoras sobre la realidad contemporánea. El monstruo se nutre, más bien, de la fragmentación y la desesperanza y, aunque se vincula en sus orígenes mágico-religiosos a cosmogonías y a grandes concepciones filosóficas, ha pasado a habitar un mundo desencantado, quebradizo, atravesado por el miedo y asediado por formas múltiples de exclusión y violencia.

En *El legado de los monstruos*. *Tratado sobre el miedo y lo terrible*, el escritor mexicano Ignacio Padilla (1968) ha señalado que todos somos nuestros miedos, es decir, que esta emoción nos define, tanto a nivel individual como colectivo, constituyendo un mecanismo imprescindible de supervivencia. El pánico funciona, según Padilla, como un combustible social que enciende reacciones colectivas y es comercializado por quienes saben explotarlo. Este combustible alimenta la maquinaria social, política y estética, la vida doméstica y la vida pública.

Todo monstruo se inscribe en un campo simbólico. Forma parte del ejercicio de producción cultural del horror, práctica que se liga a los imaginarios populares y con frecuencia se integra en el espíritu de la fiesta: el carnaval, las celebraciones religiosas, las representaciones de teatro poblacional, el circo, los rituales étnicos, las ferias y celebraciones del Día de Muertos o del Día de las Brujas, situaciones en las que se pretende, simulacro sobre simulacro, contener la capacidad expansiva de lo monstruoso, domesticándolo.

De esta manera, a pesar de su naturaleza delirante, y a veces melancólica, y de sus derivaciones tragicómicas o melodramáticas, el horror inducido por el monstruo se vincula siempre a aspectos intuitivos y cognitivos con

connotaciones éticas y políticas. Philip Tallon, en su análisis del horror como camino hacia la reflexión moral, indica, por ejemplo:

> Despite its frequent kinship with dark humor and its tendency toward vulgarity and schlock, I will suggest here that horror as a genre is worth taking seriously (at least for a while) because of how well it can inform and enlighten our vision of the world by reminding us of our inner moral frailty and by forcing us to take seriously the moral reality of evil. (36)

Cada monstruo(sidad) se organiza como un sistema de significación que tiene como principio rector el de la mirada, que constituye al monstruo como tal y le confiere un lugar en los espacios de la creencia, la socialización y el desarrollo de lo cotidiano. En efecto, la mirada crea el foco, un haz de diferenciación y énfasis en el espacio de lo cotidiano. Tiene, entonces, como antes se indicara, un valor constructivo, fundacional.

> Aquello que hace del monstruo una forma irreconocible y eventualmente irrepresentable son las reglas de percepción, los modos de la mirada y del ser-mirado, sobre los que una comunidad establece las bases de sus semióticas grupales, y el ejercicio corporal de su 'identidad'. 'Ver' al monstruo, identificar lo monstruoso, es en estos contextos una verificación y un refuerzo de los pactos comunitarios de un 'nosotros' que coincide con la nación –'nosotros' que incluye principalmente al lector, que es quien *debe ver* al monstruo y aprender a reconocer lo monstruoso en sus formas más evidentes o más o menos secretas. El monstruo como *performance* es el pre-texto para la afirmación (tácita o silenciosa: interpretativa) del 'nosotros' en sus reglas de percepción y enunciación. (Giorgi «Mirar al monstruo» 249)

En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Mijaíl Bajtín se refirió a lo *real grotesco* como una forma específica de representación, a la cual define como un «sistema de imágenes en las que lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente indivisible» (23). Aunque Bajtín utiliza el concepto para referirse primariamente al contexto de la fiesta popular, la idea de lo grotesco (de *grotto* 'gruta') tiene una aplicación general relacionada con la estética que expone formas y relaciones que este autor califica como *degradadas* (corporales, relacionadas por la parte inferior del cuerpo, como la sexualidad, los apetitos, los desechos). Según Bajtín, «el principio material y corporal es percibido como universal y popular, y como tal, se opone a toda separación de las raíces materiales y corporales del mundo, a todo aislamiento y confinamiento en sí mismo, a todo carácter abstracto o intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo» (26).

Lo grotesco se nutre de lo carnal y de lo *inferior*, por oposición a las formas «nobles» y sublimes. Ese nivel *inferior*, según Bajtín, implica siempre un *comienzo*. Lo monstruoso se sitúa dentro de este dominio en el que los valores espirituales (los que corresponden a los sentimientos y la racionalidad) son reemplazados por una carnalidad primaria instintiva e insaciable a través de la cual se expresan deseos reprimidos por el orden social.

El estilo grotesco, que Thomas Mann caracterizara como el más genuinamente antiburgués, contradice todo ideal de armonía, orden y equilibrio, instalando en su lugar lo deforme, extraño y farsesco. Se asocia, por lo mismo, al lado oscuro de lo social, a lo vulgar, excesivo y distorsionado. Tzvetan Todorov sugiere que lo fantástico (y, por extensión, lo monstruoso) surge cuando se debilita la creencia y se suspende la certeza, creando un puente entre horror y comedia. Según señala Miguel Ángel Náter:

> El mundo trastornado que es el grotesco aparece en el infierno existencial del gótico, una deformación del mundo cristiano. En ese sentido, la novela gótica puede verse como una intensificación del género psicológico; los desórdenes mentales pueden ser interpretados como ruinas del espíritu. La mente gótica está fascinada por la psicosis. Así, la inestabilidad del mundo exterior está relacionada con el caos interior. (78)

Esta aleación de elementos religiosos y psicológicos que se traducen en una propuesta estético-ideológica contracultural, como es la del grotesco, se convierte en un rasgo distintivo en las obras del gótico, que estiliza esos posicionamientos y los formaliza en una serie de procedimientos, temáticas y motivos. Estos se hacen más obvios, formulaicos y caricaturescos en algunas versiones satíricas, paródicas o simplemente poco sofisticadas del gótico, mientras que en sus formas más elaboradas se proyectan hacia una búsqueda de trascendencia y universalidad simbólica.

Phillip Thomson, por su parte, indica en su estudio sobre lo grotesco:

> The present tendency is to view the grotesque as a fundamentally ambivalent thing as a clash of opposites, in some forms at least as an approximate expression of the problematic nature of existence. It is no accident that the grotesque mode in art and literature tends to be prevalent in societies and eras marked by strife, radical changes or disorientation. (11)

Como expresión de alienación y extrañamiento, lo grotesco formaliza un intento por controlar y exorcizar los elementos demoníacos que habitan lo real. De esta manera, lo grotesco no se agota en el absurdo, ni en la comicidad, ni en los efectos revulsivos que pueda desencadenar, ni en la performatividad a través de la cual se manifiesta. Más bien, el campo impreciso y proliferante de lo monstruoso, no exento de elementos lúdicos, estereotipados y hasta melodramáticos, revela niveles múltiples y complejos de significación. En este sentido, como ser grotesco, el monstruo es siempre *un mediador*: la síntesis caricaturesca de un drama mayor que su presencia a la vez expone y oblitera creando un juego de espejos que involucra al observador.[11]

La cualidad profética del monstruo, reconocida desde la Antigüedad clásica, tiene que ver con esta paradójica combinación de revelación y escamoteo que mantiene el significado en una zona turbia del entendimiento y de la afectividad.

La actividad del monstruo supone una *iluminación por oscurecimiento* acerca de desastres inminentes de tipo natural o cultural. En el libro *On Ugliness*, Umberto Eco señala la conexión del monstruo con el anuncio de hechos maravillosos, como el advenimiento de lluvias de sangre, llamas en el cielo o nacimiento de seres anómalos, particularmente andróginos. La fealdad del monstruo –que en realidad es la forma contracultural de un esteticismo *otro*– cumple, entonces, una función social. El monstruo es siempre irregular, opaco, llama la atención sobre sí mismo, retiene la mirada del Otro, que choca con su corporalidad como contra un muro de contención que hace inexpugnable su campo simbólico. Al mismo tiempo, su fealdad y su anomalía lo hacen ineludible, lo exponen como una señal que no debe ser ignorada porque remite a un desarreglo mayor en el entorno, en la naturaleza, la historia o la cultura. Aunque puede tener un sentido paródico, satírico o farsesco, su aspecto lo destaca en el campo de lo sensible. El monstruo despierta simpatía, miedo, repulsión, curiosidad o lástima, nunca indiferencia.

El monstruo siempre tiene una actitud de conquista (territorial, corporal, emocional, sexual), pero la relación que establece entre los medios y los fines no escatima violencia ni es siempre efectiva: sus acciones revelan desesperación y ansiedad, y la torpeza de su corporeidad casi siempre resulta en catástrofe, frustración y caos. El tema del reconocimiento es central en la monstruosidad. (Re)conocer al monstruo implica, en primer lugar, superar su apariencia espeluznante para entablar con él algún tipo de relación cognitiva que permita entender su mensaje o al menos su presencia, captar las bases de su identidad, la especificidad de su *diferencia*, decodificar su semiosis y calcular la distancia que nos separa de su deseo.

Eco se refiere a lo monstruoso como a una «estética de lo inconmensurable» (*On Ugliness* 111). Lo que se presenta de manera monstruosa no cabe en los modelos regulares de representación, necesita otras estructuras, otro lenguaje, otros procesos de recepción, otras lecturas. Demanda, sobre todo, la renuncia clara a una captación total (o al menos suficiente) de los significados y la aceptación del misterio fundamental que nos constituye y nos rodea. Requiere, finalmente, ejercicios parciales y modestos de deconstrucción y re-ensamblaje. Como el pliegue barroco, el monstruo se repliega y despliega de manera constante, con un ritmo maquínico que no reduce su perfil humanístico, sino que lo supera. Dice al respecto Alonso Miranda:

> El monstruo, me dicen, se parece a la máquina. El monstruo compone, suelda, anuda partes de diferente naturaleza y origen, hasta coagular la figura final multi-estilística de un organismo complejo. La arquitectura morfológica barroca se contrapone a una arquitectura funcional deslumbrante: una máquina de matar, una máquina de aterrorizar, una máquina de desear, de ser deseado, de odiar, de amar, de no morir. (1)[12]

El monstruo vive en laberintos, en la cima de los rascacielos, en áticos, calabozos, túneles, catacumbas, entre bambalinas, en cementerios, celdas, cuevas, callejones, lugares desolados, salones de la aristocracia, bosques, selvas, océanos, montañas inaccesibles, poblados, plantaciones. Habita entre la multitud, entre salvajes, entre sabios, en los mercados, con las clases bajas, los indigentes y los incapacitados, en las bibliotecas, entre intelectuales, locos y razas castigadas. Existe en la vejez, en el espacio de las genealogías, en la infancia, en el cerebro, entre las fotos de familia, en el espejo (salvo los vampiros), en la memoria, o en lugares, en fin, que ya nunca miraremos de la misma manera después de la experiencia del monstruo, en sitios cuya existencia no recordaríamos si no fuera por él.

---

1 La teratología es el tratado o estudio de las anomalías o anormalidades del ser humano desde la perspectiva múltiple de la biología, la medicina, la mitografía, etc. En conexión con el tema que nos ocupa, la criptozoología es la disciplina que se ocupa del estudio de animales fantásticos. Geoffroy Saint-Hilaire es considerado el fundador de la teratología moderna (*Histoire des anomalies de l'organization* [1832], *Histoire naturelle generale* [1860]). De particular interés para nuestro tema es su libro *Des monstruosités humaines* (1822).

2 Según Noël Carroll, «monsters are not only physically threatening; they are cognitively threatening. They are threats to common knowledge» (cit. en Mittman 8).

3 El concepto de *opera aperta* pertenece, como se sabe, a Umberto Eco (*Opera aperta* 1962) y apunta al proceso interpretativo que dinamiza y potencia la instancia de la recepción. Cada signo es «producido» por quien lo recibe y lo decodifica dentro de un determinado sistema de significados. Toda obra, en tanto sistema de signos, existe «en movimiento» y rechaza la fijación del sentido en favor de una polisemia que incorpora al lector/espectador de una manera activa y creativa. Ver Eco, «El papel del lector» en *Lector in fabula*, 73-75.

4 Al comienzo de su prefacio Gerhard Unterthurner y Erik M. Vogt indican lo mismo: «society needs monstrosity» (7).

5 Gilmore se ocupa de monstruos imaginarios, no de seres humanos «*gone bad*», como brujas, zombis, etc., desembarazándose de una progenie que, por su relación directa con lo humano, requiere estrategias interpretativas distintas a las que admite la interpretación de lo fantástico.

6 Sobre esto, véase Gabriel Giorgi, *Ensayos sobre biopolítica*.

7 Esta obra enciclopédica de Plinio el Viejo es un compendio de conocimientos de amplísimo registo, desde la astronomía y las matemáticas hasta la geografía, la antropología, la zoología, la botánica y la fisiología. Incursiona también en los dominios de la agricultura, la minería y las artes. Dividida en 37 libros, parte de la obra, prologada por el emperador romano Titus, fue publicada en vida del autor, estableciéndose como modelo de totalización y ordenamiento humanístico y como fuente para el estudio de los usos lingüísticos y de las creencias de la época.

8 Ver al respecto Guy Rozat 74 y ss., así como Persephone Braham 5-6. Según esta autora, «Pliny made no moral assertions about monsters, suggesting that Nature had created them more as a diversion than an admonition: "These and similar varieties of the human race have been made by the ingenuity of

Nature as toys for herself and marvels for us…”» (*From Amazon to Zombies* 6).

9 Algunos autores, Elaine Graham, por ejemplo, insisten en que en los «comienzos ilícitos» del monstruo, se puede citar algún pecado o desviación que causa la monstruosidad, una culpa que explica su condición, lo cual introduce los temas de causalidad, responsabilidad y culpa. Empero, no todos los autores que trabajan el tema de los monstruos persiguen en sus derivaciones filosóficas (ej. Foucault).

10 Respecto al tema de la clasificación, Unterthurner y Vogt señalan: «Monstrosity presents thought with a preeminently modern problem: classifications begin to fall apart, order turns into disorder, normality bleeds into abnormality and the very ground of the human starts to five way» (7).

11 Sobre los efectos psicológicos de lo grotesco, véase Wolfgang Kayser y Michael Steig.

12 Ver de Alonso Miranda, «Máquinas».

II.

El monstruo en la historia

Lo monstruoso es una cualidad que cristaliza apelando a múltiples recursos representacionales a partir de los cuales ese campo semántico es construido discursivamente. Descripciones, relatos o imágenes visuales exponen la anomalía del monstruo colocándolo en situaciones alegóricas o como protagonista de tramas en las que se hace referencia a acciones instintivas, mecánicas y repetitivas que presentan sus formas disruptivas de relación con el entorno. En muchos casos el monstruo es objeto de avatares que cambian su apariencia, incrementando su capacidad de ubicuidad e imprevisibilidad. Lo monstruoso apunta siempre hacia síntesis en las que se combinan elementos de información, connotaciones emocionales, rasgos de conducta y pautas acerca del espacio sociocultural en el que ese constructo se origina y en el que se despliegan sus significados. Lo monstruoso se articula a diversos dominios de la cultura y adquiere diferentes funciones.

El aspecto religioso se manifiesta, por ejemplo, en relación al monstruo, con mayor o menor evidencia, incorporándole un sentido de trascendencia que sobrepasa su circunstancialidad, vinculándolo a las cosmogonías, al culto a los muertos, a las ideas sobre el más allá y a leyendas y creencias sincréticas en las que lo sagrado y lo profano tienden a combinarse. Coherente con la idea de lo sobrenatural y lo sublime, lo monstruoso a la vez desafía y confirma el concepto de Creación divina como expresión de perfección y como principio de vida vinculado a la armonía de la naturaleza y al diseño cósmico que comprende y trasciende lo terrenal. Lo monstruoso introduce la idea de lo maravilloso y de todo aquello que es incognoscible o incomprensible para el ser humano. En otros contextos también supone una demostración de los eventuales desvíos de la Creación o un anuncio cifrado sobre el potencial demoníaco que subyace al orden natural. Al mismo tiempo, el monstruo solo puede ser definido a partir de lo que ya forma parte de la experiencia cultural. Lo único novedoso en el monstruo es, en realidad, el tipo de síntesis que ofrece, así como el grado y modo en el que ejerce sus efectos sobre lo real.

Los Nueve Libros de Historia (c. 430 a.C.) de Heródoto de Halicarnaso incluyen numerosísimas descripciones y datos etnográficos en los que se hace referencia a seres monstruosos que habrían habitado territorios exóticos y que proveyeron modelos para la representación de culturas extrañas e indómitas. En el *Fedro* (370 a.C.) de Platón aparecen asimismo alusiones a lo monstruoso encuadradas en la reflexión acerca de animales y fenómenos maravillosos, como hipocentauros, quimeras, gorgonas y pegasos. Platón considera el problema de las limitaciones del conocimiento y de la verosimilitud de los datos provistos acerca de realidades ajenas a las de la propia cultura, e indica que, ante tales obstáculos para la captación total de lo real y de lo imaginado, él mismo opta por intentar más bien conocerse a sí mismo: «quiero saber si yo soy un monstruo más complicado y más furioso que Tifón, o un animal más dulce, más sencillo, a quien la naturaleza le ha dado parte de una chispa de divina sabiduría» (cit. por Santiesteban Oliva 21).

Marie-Hélène Huet, en su «Introduction to Monstruos Imagination», rastrea la aparición de los monstruos en la tradición griega y judeo-cristiana, tomando como uno de los puntos de emergencia de la monstruosidad *Generación de los Animales* (350 a.C.) de Aristóteles, donde la monstruosidad se atribuye a aquel ser que no remite a sus progenitores, sino que se aparta de ellos como un accidente, por *disimilitud* (3).[1] Esta noción funda una de las líneas de explicación de ese fenómeno que atribuye a los padres la responsabilidad, causa o culpa de la monstruosidad de su progenie. Según algunas teorías, una de las principales razones de esta ocurrencia biológica tiene que ver con *la imaginación de la madre*, cuyos pensamientos mórbidos podrían constituir una de las fuentes posibles de deformaciones congénitas, desviando lo biológico hacia la *estética de lo grotesco*. Otras causas que se manejaron durante la Edad Media y el Renacimiento fueron, por ejemplo, el mantener relaciones sexuales con el diablo, la concepción del nuevo ser en una matriz deformada o la intervención de semen defectuoso (Huet 6-7).[2] Así, el «monstruo humano» es teorizado paralelamente a los procesos de producción y representación de monstruos artísticos de valor alegórico, pedagógico o decorativo (las gárgolas, por ejemplo), cuya significación abarca los dominios éticos, históricos y mítico-religiosos.

Dragones, ángeles y demonios pueblan las páginas de los libros sagrados y sirven para canalizar contenidos de orden moral y principios doctrinarios, como el temor a Dios, la fuerza del Mal y las dificultades del ser humano para contrarrestarla. La Antigüedad clásica y los libros sagrados son fuentes inagotables de pensamiento y representación escatológica donde la figura del

monstruo expresa de manera cifrada, a veces transparente, los miedos, ansiedades y deseos que recorren las diversas culturas. La *summa* enciclopédica del arzobispo Isidoro de Sevilla (c. 560-636), particularmente sus *Etimologías*, es considerada clave en la transmisión de conocimientos e interpretaciones provenientes de la Antigüedad clásica en el mundo hispano. En esta obra, en la cual se consigna una buena cantidad de monstruos y prodigios, se indica que en la construcción de lo monstruoso el lenguaje funciona como un elemento constitutivo clave, ya que a través de él se expresan sus cualidades específicas y se lo integra conceptualmente en el orden de la racionalidad. La palabra no solo nombra una realidad exterior a ella, sino que *produce* la cosa misma, marcando las formas de su inserción en los imaginarios colectivos.[3]

La Edad Media, el Renacimiento y el Barroco están plagados de monstruos que denotan no solo una imaginación sometida a la omnipresencia de la fe (la constante amenaza del pecado y el temor al castigo divino), sino también al terror que generan en la época los excesos del poder terrenal, las catástrofes naturales, las plagas y los cataclismos sociales.[4] Los cambios provocados por la expansión territorial de las metrópolis europeas, por los adelantos científicos y por la expansión de los imaginarios a partir del contacto con nuevas culturas producen una transformación profunda de los modos de comprender la realidad y de producir e interpretar lo fantástico como alternativa o ampliación del mundo conocido. Crucial es, en el siglo xvi, el tratado de Ambroise Paré (1509-1590) reeditado como *Monstruos y prodigios* (1573), en el que se analizan deformaciones físicas y también animales fantásticos, junto a individuos marginales, como mendigos, criminales, etc., presentados como ejemplos de «monstruosidad», es decir, como desviaciones grotescas de la norma social.[5] Desde un punto de vista médico de fuerte orientación culturalista, Paré sostiene una posición relativista capaz de percibir que los antiguos prodigios y seres maravillosos que ya el Renacimiento podía reconocer como productos de la fantasía fueron alguna vez concebidos como formando parte de *lo real*.[6]

Directamente vinculado a la construcción de formas modernas de lo sobrenatural y a la fascinación que produce el horror como desafío a la razón y como apertura escatológica que genera un amplio espectro de emociones y deseos, el monstruo se redefine en los siglos xvi y xvii, floreciendo en el contexto atiborrado y multifacético de la cultura barroca. Pasa a representar, en esa inflexión posrenacentista de lo monstruoso, las áreas prohibidas o inaccesibles a los sentidos y al entendimiento en las que se sitúan contenidos arcanos relacionados con la lucha entre las pasiones y la racionalidad, y con las amenazas sociales provenientes ya sea de los excesos del poder o de los sectores

populares reprimidos y marginalizados por el Estado y la Iglesia.

Uno de los paradigmas más extremos e inquietantes de lo monstruoso lo constituye, a comienzos del siglo xvii, la figura histórica de Erzsébet Báthory (1560-1614), condesa húngara cuyas prácticas terroríficas de tortura y asesinato sobrepasan las seiscientas víctimas. Aunque su caso ejemplifica claramente el del «monstruo humano», sus imaginativos métodos de tormento y la teatralización barroca de sus cruentos ceremoniales, que giran en torno al valor simbólico y erótico de la sangre derramada, ilustra también la vertiente que cristalizará en los siglos siguientes en el vampirismo y en la cultura de monstruos como forma diferenciada del grotesco y de las narrativas de horror. Como Laurence Rickels indica, la condesa húngara confirma el estereotipo de que la monstruosidad se origina en el Este, reforzando la imagen de las culturas occidentales como cuerpos sociales asolados por la otredad y el primitivismo (12-14). Obsesionada por la belleza y por la juventud, Báthory se aficiona a los baños de sangre, sustancia que poseía, según ella, una cualidad embellecedora, desarrollando así una trayectoria vital cuyo principal objetivo era la obtención de ese elemento orgánico, extraído a través de rituales que involucraban como «donantes» a sirvientas y doncellas de la región. Los detalles de sus prácticas incluían dispositivos mecánicos que «tecnologizaban» el proceso de desmantelamiento del *Otro*.

Anthony Masters, en *The Natural History of the Vampire*, alude a la utilización que hace Báthory de jaulas estrechas suspendidas del techo, las cuales contenían clavos que iban penetrando a las víctimas mientras la condesa, situada debajo, gozaba de la lluvia de sangre que iba tiñendo su vestido blanco. El mismo crítico se refiere al uso de un muñeco robótico cuyo abrazo mortal apuñalaba a la doncella de turno propiciando el desangramiento de su cuerpo, que proporcionaba la deseada materia cosmética (Rickels 14). La «condensa sangrienta», que diera lugar al relato estremecedor de la escritora argentina Alejandra Pizarnik, quien la canonizara bajo ese título, articula narcisismo y monstruosidad, el objetivo estético y el ejercicio del poder, anomalía y consumo corporal, elementos centrales del género de lo monstruoso en distintos contextos culturales, llevando la veta funeraria del Barroco canónico a una de sus formas más hiperbólicas, perversas y espectaculares.

En modalidades mucho menos extremadas, la construcción de lo monstruoso en el Barroco se afinca en la tendencia al decorativismo y en la inclinación del pensamiento hacia la alegoría, tanto por sus posibilidades pedagógicas como por la capacidad de este recurso de encubrir, a veces carnavalescamente, conflictos, disensiones y rebeldías contra los poderes establecidos. De hecho, en el contexto de la Inquisición, la preeminencia simbólica de lo demoníaco cristaliza con

frecuencia en lo monstruoso como condensación semiótica de miedos colectivos y de la lucha entre Fe y Razón, que da lugar a innumerables conflictos epistémicos. El monstruo, como símbolo, resulta en una síntesis efectiva de contenidos contranormativos en los que residen formas reprimidas de subjetividad, creencia y deseo.

Tanto los rasgos de la excepcionalidad física como las diferencias culturales que se consideraban características de lo monstruoso (uso de lenguas, costumbres, creencias y formas de organización social desconocidas) serán utilizados para la conceptualización de la experiencia americana en el proceso de integración en los imaginarios europeos de imágenes correspondientes o atribuidas al Nuevo Mundo. Con el antecedente de la mitología, los relatos de viajeros, los libros de caballería o hechicería, así como los bestiarios y tratados que incluían elementos maravillosos como expansión de la experiencia cotidiana y como exploración del diseño divino, los monstruos preceden y acompañan el colonialismo. Se entronizan en el discurso histórico, generando una geografía fantástica que inscribe en los mapas y en los relatos cronísticos las marcas del deseo y el temor a lo desconocido. Los monstruos del Renacimiento acechan en océanos, junglas y desiertos, ocupan islas que aparecen marcadas en los mapas y pueblan por igual los imaginarios del cristianismo y del paganismo. Sirven, asimismo, para ilustrar los espacios exteriores a la cristiandad como ámbitos ganados por la demonización, la brujería y la disidencia ideológica.

Imágenes de monstruos son utilizadas, en efecto, para ilustrar el mundo de la creencia y la relación del individuo con el pecado, los anuncios del apocalipsis y otras catástrofes imaginadas a partir de la cosmovisión religiosa, como se ve por ejemplo en las pinturas de Jheronimus Bosch, el Bosco (1450-1516) –*El jardín de las delicias*, *Los siete pecados capitales*–, y también en la obra Pieter Bruegel (1525-1569) –particularmente en *La caída de los ángeles rebeldes* (1562)–. La representación de los monstruos abre en esos contextos la ruta hacia el pensamiento alegórico, la moralización y la didáctica evangelizadora.

Lorraine Daston y Katharine Park señalan –en su amplio estudio sobre lo maravilloso– que esta noción incluye y rebasa lo monstruoso, a la par de las transformaciones históricas que sufre el concepto de maravilla desde la Edad Media:

> Wonders tended cluster at the margins rather than at the center of the known world, and they constituted a distinct ontological category, the preternatural, suspended between the mundane and the miraculous. In contrast, the natural order moderns inherited from the late seventeenth and eighteenth centuries is one of uniform, inviolable laws. (14)

Como las maravillas, lo monstruoso tiene en esos contextos una realidad

textual, una materialidad discursiva y visual que lo afirma como *significante*, es decir, como un sistema sígnico que debe ser decodificado, ya que contiene anuncios sobre el porvenir y advertencias sobre la ira de Dios y el castigo divino.

Las zonas oscuras de lo real y las áreas inexplorables o prohibidas del conocimiento constituyen espacios propicios para la proliferación de lo monstruoso, el cual expresa frustración, desencanto, melancolía, confusión o resentimiento, según los casos, llegando a constituir un dispositivo premonitorio de la descomposición social y/o del potencial conflictivo y amenazante que integra lo social, aún en tiempos de paz.

De esta manera, históricamente, el tema del monstruo acompaña y representa los cambios de mentalidad, las cosmovisiones, los lenguajes simbólicos, las creencias y los modelos estéticos de cada época, por lo cual seguir el camino del monstruo es una forma de hacer historia cultural y arqueología de la imagen. Refiriéndose a estas recodificaciones indica Náter:

> El Barroco privilegió el claroscuro, mientras la Ilustración volvió a la pareja de opuestos para referirse a la razón y al conocimiento *versus* la ignorancia y la irracionalidad. El vínculo con lo metafísico y con lo irracional en un espacio oscuro vino a ser, además, uno de los tópicos más importantes de la poética gótica, en tanto y en cuanto es oposición a la religiosidad cristiana, a la razón cartesiana y a la estética de lo sublime que presentó el clasicismo. Esas oscuridades fueron, a su vez, rearticulaciones del espacio ctónico, telúrico y sagrado de las religiones mistéricas. La mente humana se asimiló al infierno, es decir, al espacio de lo demoníaco, de lo condenable y atormentador. (79-80)

MONSTRUOSIDAD Y COLONIALISMO

En su libro *América imaginaria*, Miguel Rojas Mix se refiere al hecho de que los monstruos relacionados con las tierras americanas se ubicaban en las «fronteras del mundo», las cuales coincidían con las fronteras del conocimiento (66). América, como margen del mundo conocido, pasa a configurar el espacio natural de lo monstruoso, recogiendo tradiciones y saberes provenientes de Europa y de la Antigüedad clásica. Según el mismo crítico,

> [e]l descubrimiento de América significó un enorme trasvasijamiento del imaginario europeo en las nuevas tierras descubiertas. Los mitos, las leyendas, el mundo teratológico, las quimeras, todo va a adquirir carta de ciudadanía en América, y todo va a ser buscado allí con ahínco […] se produce un enorme desplazamiento geográfico del fantástico medieval, un resurgimiento del fantástico clásico e incluso un fantástico originario. (125-126)

En sus referencias al *Atlas Mercator* (1569), José Rabasa indica que esta pieza clave de la cartografía universal constituye en sí misma un mundo en el que hasta las posibles «sorpresas» han sido codificadas.[7] Como «simulacro de

una totalidad», el mencionado *Atlas* despliega un pragmatismo taxonómico que *historiza el espacio* sin dejar de señalar las áreas misteriosas que se caracterizan por la ausencia de conocimiento acerca de las cualidades y rasgos prominentes de territorios y culturas hasta entonces desconocidos. Algunas de esas áreas aparecen en el mapa pobladas por monstruos, aunque, como aclara Rabasa, «this population […] does not simply correspond to a lack of knowledge. The presence of the monstrous also points to sedimented symbolic associations of topographical regions with the fantastic and the demonic» (199).

Los textos en los que Colón reporta su llegada a las tierras del Caribe (particularmente la «Carta del Descubrimiento», pero también sus *Diarios* de navegación), así como las crónicas y relaciones de la Conquista y las descripciones de misioneros y viajeros científicos, integran lo monstruoso como un dato probable de la realidad americana. El Descubridor reconoce no haberse topado con seres sobrenaturales, aunque sí con caníbales en su entrada a las Indias. Indica, por ejemplo, en el *Diario de a bordo del primer viaje*, en la entrada correspondiente al domingo 4 de noviembre de 1492, que, según referencias recibidas, «lejos de allí había hombres de un ojo y otros con hocicos de perros que comían los hombres y que en tomando uno lo degollaban y le bebían su sangre y le cortaban su natura» (55). Referencias como esta no son escasas en los textos de Colón y de otros adelantados y conquistadores, que van fijando una imagen de la monstruosidad americana que, aunque define al Nuevo Mundo como una otredad radical, se asimila también a las observaciones que los viajeros del Renacimiento consignaban acerca de Oriente, África, etc. Algunos de estos elementos fundacionales de lo americano, como por ejemplo la extracción de la sangre y las mutilaciones, se mantendrán como un aspecto oscuro y persistente en los imaginarios colectivos en distintas regiones y reaparecerán como rasgos atávicos en la modernidad.[8]

Siguiendo creencias de la época y utilizando datos de tratados de ciencias naturales o compendios etnográficos, así como estrategias narrativas provenientes de la tradición de relatos de viajes como los de Marco Polo y otros viajeros y exploradores del Renacimiento, Colón y otros adelantados y cronistas describen especies variadas y atípicas: hombres con cola, con un solo ojo o con rostros de perro. Marco Polo indica, por ejemplo, en su *Libro de las Maravillas*: «En esta isla los hombres tienen cabeza y dientes de perro, y en su fisonomía parecen enormes mastines. Son muy crueles y antropófagos y se comen cuantos hombres prenden que no sean de sus gentes» (376).

Se menciona con frecuencia a las *amazonas*: mujeres guerreras de un solo seno, robustas y sanguinarias, en torno a las cuales se tejen innumerables relatos que exaltan su feroz autonomía y su belicosidad.

> The Amazon women present a multifaceted challenge to social and natural orders, freely roving their inhospitable territories, sacking and pillaging, and demonstrating unmaidenly sexual agency. Their martial solidarity originates and persists in homicide. An object of fear and desire, the Amazon demands a confrontation with the Hero, challenging not only his manhood but his very subjectivity. This feminized New World invited ravishment, but threatened to unman or engulf the unwary explorer. (Braham, *From Amazons to Zombies* 15)

También hacen referencia a las amazonas Hernán Cortés, Ulrico Schmidl en su *Verídica descripción* (1567) y otros cronistas, fascinados por la idea de esas mujeres exóticas y temibles que combinaban sexualidad y espíritu guerrero.[9] Hernán Cortés se refiere a las amazonas en su «IV Cuarta Relación: Tenuxtitlán 15 de octubre de 1524»:

> Y así mismo me trajo relación de los señores de la provincia de Cihuatán, que se afirma mucho de haber una isla poblada de mujeres, sin varón ninguno, y que en ciertos tiempos van de la tierra firme hombres que con ellas han acceso […] y si paren mujeres las guardan; y si hombres, los echan de su compañía, y que esta isla está a diez jornadas de esta provincia de Colima; y que muchos de ellos han ido allá y la han visto. (184)

Los monstruos se manifiestan generalmente *por ausencia* (se espera verlos, se supone y se teme su existencia), pero la persistencia de estas referencias resulta obsesiva y sintomática, como parte de la operación de construcción de una otredad inquietante y anómala que incita la curiosidad y el espíritu dominador de la conquista.

Como Rabasa indica, «the writings of Columbus suggest the fabrication of a new region in space. A new language, a new historical moment, and a new world are in the offing in Columbus' metaphors, which conjoin legends with an indigenous knowledge of the territories» (65). El elemento monstruoso acompaña también las representaciones visuales de América realizadas desde el Viejo Mundo y se integra productivamente en las obras visuales de De Bry y otros artistas que divulgan grabados y dibujos que introducen la imagen de los territorios y habitantes de ultramar en los imaginarios europeos.[10]

Michael Palencia-Roth señala que la cualidad de lo monstruoso, al no ser ubicada de manera concreta en la realidad del Nuevo Mundo, es desplazada a los comportamientos de sus habitantes, y considerada propia de la condición salvaje (carenciada, descarriada) de las poblaciones aborígenes. Desde entonces, formas variadas de lo monstruoso (canibalismo, sodomía, bestialidad) sirvieron para alegorizar culturalmente los territorios de ultramar. América es producida desde el comienzo a partir de una «teología teratológica» desde cuyos parámetros la *diferencia* fue interpretada como una desviación de lo humano que requería la aplicación rigurosa del proyecto civilizatorio. En el mismo sentido, como señala Carlos A. Jáuregui al estudiar los procesos de representación de la otredad en la

Colonia (lo que llama «la trampa especular de la diferencia»), «producir el Nuevo Mundo como lugar epistemológico implicó la aplicación del imaginario de la mismidad a la significación de lo desconocido» (51).

En *La guerra de las imágenes*, Serge Gruzinski alude a la polifacética función de la imagen en mundos dominados por hegemonías epistémicas que advierten la importancia del discurso visual como dispositivo interpelativo y como representación de contenidos de otra manera ausentes de los espacios públicos. Lo monstruoso se manifiesta como tal en la interioridad de la cultura, pero siempre remite a principios o circunstancias exteriores, a estructuras de dominación, a frustraciones colectivas, a procesos de subalternización, marginación y represión extrema. La intensificación de los flujos del capital y la transformación progresiva de privilegios de clase por valores plutocráticos, así como la instalación de estratificaciones raciales directamente vinculadas con los procesos de división del trabajo, super-explotación e imposición de campañas masivas de alfabetización y catequización en lenguas metropolitanas, incrementaron los miedos colectivos y la necesidad de expresarlos de manera cifrada en espacios sociales atravesados por la persecución y la censura. Cada época tiene sus conflictos, sus crisis, sus héroes y sus monstruos, instancias todas interrelacionadas en las que se expresa, en distintos registros, la problemática social. Como se adelantara, el monstruo es *dialéctica en reposo*: la imagen a partir de la cual tesis y antítesis detienen un instante su dinámica, permitiendo que la historia se observe a sí misma como constelación de fragmentos, como ruina.

En su análisis sobre la representación del sujeto colonial, Iris Zavala alude a las relaciones entre lenguaje, experiencia, creencia e invención, recordando la observación de Michel Foucault de que, hasta fines del siglo xviii, el lenguaje es primordialmente *representacional* y se orienta principalmente a establecer las diferencias entre identidad y alteridad, entre el yo y sus otros. Los elementos nuevos provenientes de las tierras de ultramar fueron entonces evaluados de acuerdo a criterios de asociación, contraste, continuidad, homología, etc., operaciones orientadas por la necesidad de encontrar un espacio taxonómico a todo aquello que en principio parecía no acomodarse a clasificaciones conocidas.

Pigmeos, gigantes y sirenas constituyen algunas de las categorías utilizadas con frecuencia en los textos referidos al Nuevo Mundo. Otras figuras, como la del cíclope, surgen también del archivo europeo y sirven para expresar, a pesar de su ajenidad cultural, al menos la rareza y excepcionalidad de las nuevas tierras, su exotismo y misterio.[11] Aunque no remiten necesariamente a la especificidad americana, la referencia a ellas delimita un espacio vacío de saber y señala condiciones propicias para la aplicación del proyecto civilizatorio. El

caso particular de las sirenas, que puede contraponerse en algunos sentidos al de las amazonas, permite elaborar, a partir de una vertiente clásica, el tema de la femineidad, la mutación y la hibridez, así como la relación de las culturas imperiales con los territorios de ultramar en los que se replanteaban los temas del peligro, la muerte, la seducción y la conquista.[12]

La construcción de *identidades negativas* referidas al indígena americano echa mano, a su vez, de los conceptos de degeneración, desvío y corrupción, que forman parte de un *lenguaje prestado* («a borrowed language») (Zavala 332), a partir del cual se hace alusión a formas humanas consideradas aberrantes, irregulares o monstruosas debido a su ajenidad respecto a la experiencia europea. Tales nociones encontrarán, asimismo, gran aplicación en la sociedad criolla en relación a los procesos de mestizaje y en general en referencia al tema de las combinaciones inter-étnicas, que, según algunos, se prestan a procesos degenerativos. La monstrificación del americano se nutre de este tipo de estrategias representacionales que se aplican tanto a los sujetos como a los procesos culturales y a las narrativas que en ellos se originan.[13]

Como señalan algunos cronistas de la época, la misma aparición de los españoles en tierras americanas habría sido anunciada por monstruos diez años antes de la llegada de los descubridores. Diversos presagios recibidos por los aztecas serían referidos luego por Bernardino de Sahagún (1499-1550) en su *Historia general de las cosas de Nueva España* (también conocida como *Códice florentino*), elaborada entre 1540 y 1585. Estos vaticinios incluyen la imagen de *la Llorona*, fenómenos naturales como fuego en el cielo y animales fabulosos que inspiran terror.[14] A similares situaciones se refiere también el cronista mestizo Diego Muñoz Camargo (1529-1599) en su *Historia de Tlaxcala* (c. 1585).

Como espacio de proliferación sígnica y de saturación simbólica, el Barroco constituye un ámbito discursivo ideológicamente propicio para la propagación de lo monstruoso, que en este contexto se asocia a la formulación de lo que en el siglo xvii se conceptualiza como *lo moderno*. Francisco Ortega indica, en el estudio titulado «Historia de un fantasma», que el Barroco colonial presenta una monstruosa síntesis de lo moderno y de su negación, dualismo fantasmático que se proyecta hasta el presente.[15] Según este autor, si la modernidad surge aquejada por una contradictoria actitud hacia la subjetividad, la monstruosidad americana (su apariencia exótica, su paganismo, sus lenguas y costumbres incomprensibles) parece requerir formas inéditas de intervención imperial, ya que «monstrosity calls for its own technolgy of control» (Ortega 190). La supuesta monstruosidad americana brinda así la coartada para la devastación de

los imaginarios y de los territorios conquistados, habitados por sujetos que se manifestaban como inasimilables al proyecto civilizatorio. Nuevas formas de *ser social* ligadas al desvanecimiento de la sociedad feudal y a la intensificación del comercio transoceánico van generando modalidades de conciencia colectiva que eclosionan simbólicamente en la visualidad heteróclita y a veces enigmática del Barroco, que traslada a América sus retóricas de poder y su sensualidad celebratoria.

Desde la perspectiva europea, la imagen del indígena, elaborada como monstruosa en el contexto del colonialismo, provee una versión simplificada y estereotípica de formas *otras* de ser-en-el-mundo, pasibles de ser incorporadas en los archivos culturales europeos de los siglos xvi y xvii. Los indígenas expresan con su mera existencia «el pecado de ser otro» y enfrentan a su época a la necesidad de juzgar ese apartamiento radical de la norma y de absorber la desmesura de esa alteridad en sus imaginarios y en sus prácticas (Gastón Carreño).

Según Castillo, «the modern fantastic is born in the context of the culture of curiosities of the sixteenth and seventeenth centuries, at the meeting place between certainty and doubt, and between apprehension and fascination» («Monsters» 162). Es a partir de esta época cuando comienza a cambiar la definición y funcionalidad de lo monstruoso. En su *Tesoro de la lengua castellana*, publicado en 1611, Sebastián de Covarrubias incluye una buena cantidad de términos que nombran especies particulares como amazonas, harpías, esfinges, cinocéfalos, etc. Define «monstruo» como «cualquier parto contra la regla y orden natural, como nacer el hombre con dos cabeças, quatro brazos y quatro piernas». Se refiere al caso de un nacimiento monstruoso señalando que, ante la visión de ese engendro, «los padres y los demás que estaban presentes a su nacimiento, pensando supersticiosamente pronosticar algún mal y que con su muerte se evitaría, le enterraron vivo. Sus padres fueron castigados como parricidas, y los demás con ellos» (812). Tal definición enfoca el aspecto de las deformaciones físicas consideradas como alteraciones de la norma biológica, recuperando al mismo tiempo el carácter profético del monstruo. La situación es ilustrativa de las formas de conciencia social y de implementación jurídica de la época, las cuales permitieron reconocer la humanidad de la víctima al distinguir la diferencia entre monstruosidad y patología.

Dentro de la amplia caracterización de lo monstruoso, la sociedad colonial elabora una amplia gama de nociones vinculadas a lo demoníaco, desde el inofensivo *curanderismo* hasta la *brujería*, pasando por el peligro medio de los *hechiceros*, *herbateros* y *chamanes*, donde el desvío de las conductas

doctrinarias del cristianismo configuraba un ámbito de anomalía que se vinculaba a *lo oculto* como espacio propio de las razas consideradas inferiores y de sus imaginarios «irracionales». Rituales, creencias religiosas, supersticiones, tradiciones, leyendas y costumbres de origen amerindio o africano, y aún trances, visiones o experiencias místicas eran *monstrificado*s, perseguidos y castigados como sacrilegio, aunque como ha explicado Kathryn McKnight, la frontera entre santidad y herejía no era siempre clara y se prestaba a interpretaciones arbitrarias y con frecuencia malintencionadas. La *monstrificación* constituía más bien una estrategia de dominación política y de control social:

> In the Iberian colonies, the indigenous and African religious beliefs and practices that the colonizers treated as sorcery and witchcraft became both a potent phenomenon of coloniality and a powerful means of resistance. Authorities used discourses of witchcraft to condemn, ostracize, and strike fear into colonized and enslaved groups through exemplary punishment in the Inquisition. (206)

Dentro de la sociedad criolla, y en el contexto del desarrollo de una conciencia social gradualmente diferenciada de la peninsular, el concepto de monstruosidad constituye, de este modo, un parámetro de evaluación y representación de diferentes formas de *otredad* vinculadas con la estratificación social y económica en las colonias, y se utiliza tanto a nivel popular como dentro del mundo letrado. La referencia a lo monstruoso se emplea como concepto para caracterizar, por ejemplo, a sor Juana Inés de la Cruz, paradigma del letrado americano que desafía los estereotipos dominantes. Siguiendo el poema homónimo de Francisco de Quevedo, sor Juana se reconoce a sí misma en su *Romance* 49 como Fénix de México, calificación que exalta tanto su inteligencia como su posición excepcional dentro de la sociedad de la época.[16] La alusión a su naturaleza como *rara avis* conlleva la noción de hibridez propia de lo monstruoso. En la composición del maestro español, esta noción se concentra en el rasgo del hermafroditismo; en el poema de la monja mexicana, la misma idea se expresa como travestismo. Distinguiendo entre sexualidad y género, sor Juana hace referencia a la exhortación que el hablante poético recibiera de transformarse en hombre, ya que su talento no corresponde al que convencionalmente se adjudica al sexo femenino; si bien considera que su carácter simbólicamente andrógino hace innecesaria esta transformación porque conjuga cualidades de ambos sexos. Sor Juana agrega, finalmente, el elemento de lo visual como constitutivo de su rara identidad, haciendo referencia al modo en que se recibe en la sociedad la excepcionalidad intelectual: como espectáculo (como *freak show*, según Stephanie Merrim) donde el talento expone su cualidad *monstruosa* a la curiosidad pública, que paga para verla.

¡Qué dieran los saltimbancos,
a poder, por agarrarme
y llevarme, como monstruo, por esos andurrïales
de Italia y Francia, que son
amigas de novedades
y que pagaran por ver
la cabeza del gigante,
diciendo: *Quien ver el Fénix*
quisiere, dos cuartos pague,
que lo muestra Maese Pedro
en la posada de Jaques!

(Sor Juana, *Romance* 49, 496)

Sobre la base de este y otros textos, Stephanie Kirk ha resaltado el debate en torno a la «partenogénesis monstruosa» en la obra de sor Juana, relacionando conceptos de la época sobre reproducción biológica y creación intelectual con la noción de monstruosidad. Esta connota tanto el sentido de lo maravilloso como el de aquello que, al oponerse a los modelos dominantes, repugna al entendimiento:

> En la época premoderna existía una asociación discursiva entre la (re)producción artística y la biológica. Para las autoridades masculinas de la sociedad barroca en que vivía Sor Juana, la producción literaria de una mujer –y más aún de una monja– representaba un parto monstruoso. La Fénix americana –quien se autogeneraba a través de su obra creativa– puso en tela de juicio los rígidos conceptos sociales sobre el género y el sexo. La elaboración de la escritura femenina representaba algo monstruoso ya que implicaba la exclusión de lo masculino del proceso de reproducción. Sor Juana no sólo reconoce esta mentalidad tal como se veía aplicada a su propio trabajo sino que también juega y se burla de la existencia de la ansiedad masculina sobre la conexión monstruosa de sus dos cuerpos, llamando la atención, a veces con amargura, de sus capacidades reproductivas. (431-432)

Pero, si sor Juana apela a lo monstruoso como metáfora de (auto)reconocimiento social, también utiliza la tradición clásica de lo monstruoso como alegorización identitaria en otras composiciones, por ejemplo teatrales, en las que la dimensión óptica, que es esencial en la construcción teratológica, juega un papel fundamental.[17]

En contexto virreinal andino, Juan de Espinosa Medrano «el Lunarejo» denuncia la subalternización de los criollos, concebida en términos de una monstrificación que comprometía la humanidad misma de los americanos, su capacidad intelectual y su potencial de actuar como interlocutores válidos del Imperio español. Refiriéndose al tema del relegamiento del criollo, indica en su *Apologético en favor de Don Luis de Góngora* (1662):

Tarde parece que salgo a esta empresa: pero vivimos muy lejos los criollos y si no traen las alas del interés, generosamente nos visitan las cosas de España […] Ocios son estos que me permiten estudios más severos: pero ¿qué puede haber bueno en las Indias? ¿Qué puede haber que contente a los europeos, que desta suerte dudan? Sátiros nos juzgan, tritones nos presumen, que brutos de alma, en vano nos alientan a desmentirnos máscaras de humanidad. (17)

La cita ilustra el lugar que monstruos y criollos comparten en el imaginario del colonizador: una localización en la que se aúnan marginación y descrédito, formas de la exclusión que derivan del ejercicio autoritario del poder epistémico detentado por la cultura imperial.

Debilitando progresivamente sus vínculos con el pensamiento mítico-religioso, aunque sin desvincularse nunca totalmente de lo sagrado, el monstruo sigue un proceso de secularización que lo relaciona cada vez más estrechamente con el poder político y con las teorías acerca de la construcción del Estado y la organización de la sociedad civil. Desde la modernidad temprana, el monstruo no aparece como una criatura extraña proveniente de un dominio ajeno al de lo humano, sino que más bien representa formas perturbadoras de humanidad que amenazan el orden social, pasando a ser un elemento esencial en lo que David McNally llama «el grotesco secular». En esta clave representacional se registran continuidades entre la monstruosidad medieval (seres híbridos de corporalidad distorsionada) y la representación de extranjeros, considerados como elementos sociales anómalos y amenazantes. Se va pasando así del dominio mítico y teológico al espacio social, en el cual, más que la corporeidad monstruosa, lo que adquiere primacía es el peligro de conductas desviadas e inhumanas (60-61).[18] El concepto de lo monstruoso se integra así, modernamente, al campo de la filosofía política y de la reflexión ético-jurídica, convirtiéndose en un ideologema utilizado para la metaforización o alegorización tanto de los excesos del poder como de la resistencia popular que este genera. Lo monstruoso se articula así, de manera indirecta, a las nociones de soberanía, ciudadanía y libre albedrío.

Ideológicamente, la idea de lo monstruoso ilustra el desborde o la ilegitimidad de la autoridad, la proliferación interminable de mecanismos de dominación, la megalomanía, el horror del despotismo y la avidez por el control de espacios, individuos y recursos. El poder político es concebido como un monstruo que amenaza y que consume *lo social*. El *Leviatán*, gigantesco monstruo marino de connotación satánica, descrito con aterradores detalles en el Libro de Job y retomado por Thomas Hobbes en 1651, constituye uno de los símbolos más poderosos del contrato social que, presidido por el poder absoluto del soberano, salvaría a la sociedad del estado de naturaleza y de la guerra de todos contra todos. La idea del Estado como monstruo se proyecta hacia la

modernidad, proliferando en metáforas y alegorías de la nación, del soberano y de lo popular.[19]

LA RAZÓN DEL MONSTRUO

El pensamiento ilustrado promueve nuevas formas de concebir la relación entre el individuo y la sociedad, así como los vínculos entre distintos campos del saber. Sin embargo, aunque se apoya en modelos universales de conocimiento, el dominio racional que establece está lejos de ser homogéneo y estable. La figura del monstruo se recorta contra el telón de fondo de los procesos de re-jerarquización del conocimiento y centralización del pensamiento científico que se corresponden con la transformación económica de Occidente y con la desarticulación del poder dinástico. En el desacralizado universo social postilustrado, se registra un incremento de la incertidumbre y de la perplejidad sustentado en el creciente reconocimiento de que la razón no puede alcanzar los ámbitos antes cubiertos por la fe y la doctrina. Los vacíos de la racionalidad son ocupados por la superstición y por la reemergencia de miedos atávicos y terrores inéditos, desatados por el desconcierto que causan los alcances y las posibilidades transformativas de la ciencia y la tecnología. El desencantamiento del mundo se abre a nuevos modelos de representación y de imaginación de *lo social*, que sustituyen el espacio de la creencia con la fascinación de lo oculto, enigmático y prohibido, con el nihilismo o el agnosticismo como parte de una búsqueda errática de ordenamientos, taxonomías y regulaciones capaces de ordenar un espacio social oficialmente *des-encantado*, librado a sus propios impulsos y deseos.

Sobre el tema de la superstición, Daston y Park señalan que, en el contexto de la Ilustración, se apela a lo monstruoso para hacer referencia a fenómenos maravillosos o que inspiran terror, aunque el concepto de superstición va transformándose. Si originalmente se refiere a prácticas religiosas «excesivas o superfluas», en la Edad Media lo monstruoso se aplica en general al paganismo y a la idolatría, donde los demonios se hacen pasar por dioses para seducir a los incautos. En los siglos xvi y xvii, según las mismas autoras, la figura del monstruo se utiliza para designar cultos demoníacos o productos de la hechicería. Hacia el final del siglo barroco la superstición se considera, de modo más específico, una forma popular de creencia que se expresa como el miedo irracional a entidades o fenómenos inexistentes, es decir, una «enfermedad de la imaginación» que afecta la percepción de lo real. Ya en la Ilustración, la superstición es vista como una fuerza más poderosa que el ateísmo,

convirtiéndose en un tema que preocupa tanto a teólogos como a filósofos y estadistas (337-338).

Con el avance del pensamiento ilustrado, a los monstruos de la imaginación se van sumando los que se atribuyen a la naturaleza. La degeneración física, las deformaciones y las modalidades diversas de criminalidad (incesto, canibalismo, pedofilia) aparecen como amenazas a la comunidad y se agregan a los miedos que despierta el poder creciente de la técnica, entendida como un sistema omnipotente de control y automatización, capaz de constituirse en una fuente incontrolable cuyos límites y efectos sobre la vida misma resultan imposibles de prever. Nuevos paradigmas clasificatorios, nuevas nociones de normalidad, nuevas formas de comprensión del *exceso* y de la anomalía, y de conceptualización del caos y del cambio social catapultan la producción y diseminación de una imaginería hiperbólica y de tonos siniestros, atravesada por la ansiedad de lo desconocido.

El monstruo moderno se liga al cambio que se va produciendo en la sensibilidad colectiva a partir de los adelantos de la ciencia, la modernización de armamentos bélicos, la consolidación de nuevas formas de disciplinamiento social y de institucionalización del poder, y el refinamiento de mecanismos biopolíticos que radicalizan la relación entre autoridad y población. El monstruo va siguiendo una serie de transformaciones que llegan atravesando múltiples avatares desde las lejanas formas fantásticas y estéticamente refinadas de la mitología antigua y medieval hasta las figuras grotescas y misteriosas del neogótico.

Partiendo de la noción de prodigio, que articula implicaciones mágico-religiosas, el monstruo va transformándose en tema de estudios biológicos y jurídicos. Se va produciendo el desplazamiento de la narrativa del milagro a la del error, como indica Rosemarie Garland-Thomson. La medicalización del monstruo reemplaza su mitologización; la maravilla se revela como anomalía. Con el avance de la ciencia en el siglo xviii, el «monstruo humano» será utilizado como objeto de estudio en los laboratorios, expuesto en museos, tratados y exposiciones, proveyendo evidencias de distintas formas de desviación que permiten consolidar la *norma*. Se integra a lo científico, pero al mismo tiempo excede ese dominio, lo atormenta. En efecto, en un siglo dominado por el dictado de la razón, lo monstruoso transgrede los parámetros de lo aceptable, normativo, apropiado, presentable, comprensible y asimilable socialmente. Refugiado en el dominio seguro de la ciencia, lo monstruoso sobrevive, sin embargo, como espécimen subordinado a la razón, que canaliza la imaginación por vías a menudo seudo-científicas que al mismo tiempo explican y espectacularizan la *diferencia*.

El proceso de racialización de la monstruosidad tiene en el siglo xviii una importante instancia de consolidación conceptual. El naturalista sueco Carlos Linneo (1707-1778), apodado «el Plinio del Norte», incluye en su *Systema Naturae* (1735) la categoría de *homo monstrosus* como una de las líneas conectadas con el *homo sapiens* (Braidotti, «Signs of Wonder» 295), de modo que las nociones de raza, monstruo y primitivismo se asocian estrechamente, ocupando un lugar de marginación e inferiorización dentro del sistema jerárquico y excluyente de la modernidad. [20]

Foucault y otros estudiosos de la biopolítica han analizado el proceso de disciplinamiento del cuerpo social desde el siglo xvii y su cristalización en las políticas poblacionales del xviii, donde el poder sobre la vida se extiende a nuevos conceptos de eugenesia, de amplio impacto social y larga proyección histórica. Esta transformación de las políticas del cuerpo (individual y colectivo) surgirá del desarrollo mismo de la sociedad industrial, y se corresponderá con los cambios en la configuración del Estado y en la implementación del derecho. En este contexto cultural e ideológico, el monstruo captura la imaginación como materialización de miedos terrenales y también como elemento que convoca el pensamiento científico y desafía los avances de la tecnología, al señalar un límite biológico, epistémico, a la razón moderna.

Como ha señalado Marcos Neocleous, «El siglo xviii fue de hecho un período de un interés sin precedentes por los vampiros» (3). Ese siglo estuvo atravesado por numerosas «epidemias vampíricas», sobre todo en la Europa central, instalando el tema como uno de los tópicos más populares y recurrentes de la época, lo cual se advierte en la evolución misma del término y en su circulación académica:

> La palabra “vampiro” entró en el idioma inglés en la década de 1680 (no en 1734 como el *Diccionario Oficial del Inglés*, OED, pretende) y en francés en la década de 1690, convirtiéndose en una palabra común después de 1746. Según Laurence Rickels, entre 1728 y comienzos de la década de 1840, las universidades alemanas y francesas publicaron unas cuarenta investigaciones y tratados sobre vampirismo. No resulta sorprendente, por ello, que la cuestión de los vampiros se convirtiese en un tema importante para los pensadores ilustrados. Como afirma Christopher Frayling, la época de la razón estaba perpleja ante el vampirismo. (Neocleous 3)[21]

Caracterizado por una estereotipada nostalgia por el medioevo y sus supuestos valores de misterio, oscuridad y gusto por lo siniestro, el estilo neogótico surge como una corriente contracultural en la segunda mitad del siglo xviii y se extiende hacia el xix como oposición al equilibrio y sobriedad del neoclasicismo. Sus nuevas formas de codificación de la imagen funcionan, tanto en la literatura como en las artes visuales, como una reacción a los principios y a la estética de la modernidad. Ya se ha aludido a la caracterización que hace

Bajtín del grotesco, una forma de representación que adquiere en el neogótico una torsión especial en la que se inhiben los elementos de la fiesta y la sátira en favor de ambientes sombríos y misteriosos.

La pasión por lo grotesco, la representación de ritos funerarios y lugares recónditos (cuevas, cementerios, castillos apartados, calabozos, catacumbas), así como la notoria voluntad de contravenir el gusto burgués, convergen en una temática lúgubre en la que proliferan ambientes y anécdotas macabras. Personajes inusuales ligados a lo demoníaco, a la hechicería y a doctrinas secretas expresan una oposición generalmente implícita hacia el *statu quo*, particularmente la ley, los cánones religiosos y los hábitos y ritos sociales de la burguesía y de la aristocracia. Brujas, hechiceros, hombres-lobo, vampiros y demonios, seres física o psíquicamente desviados de la norma, situaciones extremas que remiten a realidades extrasensoriales, a poderes y percepciones que exceden la experiencia común, constituyen la base de una forma alternativa de representación de lo humano y de los espacios misteriosos e irracionales que rodean y acechan la cotidianeidad. Esta es la veta irracionalista del pensamiento ilustrado en la que se expresa la enajenación respecto a lo real y la velada conexión que este mantiene con lo inconsciente, cuyos contenidos atenazan e intrigan la conciencia moderna. De esta vertiente que contradice la concepción convencional del Siglo de las Luces como dominado por la lógica científica y la racionalidad humanística, se alimenta tanto el neogótico como, posteriormente, el romanticismo, estilo en el que las atmósferas tenebrosas y subjetivizadas se interiorizan configurando un paisaje afectivo de claroscuros perturbadores y extremada emocionalidad que proveerá una atmósfera propicia para la proliferación de lo monstruoso.

Una de las características de lo monstruoso que más directamente conecta con los imaginarios de la Ilustración es la proyección universalista del monstruo, quien a pesar de su siempre precisa localización posee asimismo una dimensión cósmica, transhistórica. Como Bajtín enfatizara,

> the grotesque body is cosmic and universal. It stresses elements common to the entire cosmos: earth, water, fire, air; it is directly related to the sun, to the stars. It contains the signs of the zodiac. It reflects the cosmic hierarchy. This body can merge with various natural phenomena, with mountains, rivers, seas, islands, and continents. It can fill the entire universe. (*The Bakhtin Reader* 234)

Teniendo como uno de los textos iniciales *El castillo de Otranto* de Horace Walpole (1764), el neogótico que florece en el siglo xviii promueve formas *otras* de belleza y elevación estética, conceptos definidos y analizados por Edmund Burke en su clásico e influyente estudio *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1756).[22] En este análisis que

precede a las elaboraciones de Kant sobre esos temas, Burke destaca la importancia del miedo como catalizador de pasiones y de proyecciones que pasan de lo contingente a lo trascendente, permitiendo percibir los límites de la razón y las fronteras del entendimiento: «no hay pasión que robe tan determinantemente a la mente todo su poder de actuar y razonar como el miedo. Pues el miedo, al ser una percepción del dolor o de la muerte, actúa de un modo que parece verdadero dolor. Por consiguiente, todo lo que es terrible en lo que respecta a la vista, también es sublime» (Burke 86-87).

Asimismo, Burke se refiere a la relación entre dolor y placer como reacción humana ante el triunfo sobre los obstáculos que amenazan la vida. El monstruo permite, entonces, en el Siglo de las Luces, enfrentar a la vez el temor a la muerte y la fruición de la supervivencia, incluso la sublimidad de acercarse a una situación límite y contemplar el triunfo del heroísmo que restablece, al vencer al monstruo, la armonía colectiva. Lo monstruoso acerca al individuo y a la comunidad a las formas más puras de intensidad emocional, facilitando el contacto con las zonas oscuras e inconfesables del ser humano, que existe atenazado por las restricciones y las promesas incumplidas de la razón moderna.

En su estudio sobre «Gothic Sublimity», David B. Morris intenta corregir la inclinación esencialista de Burke sobre lo sublime insertando en el análisis del gótico una necesaria historificación que permite distinguir los rasgos del sublime romántico, de cualidad más visionaria y hermenéutica, de la concepción de lo sublime que se aplica a la cultura y a la literatura del siglo xviii, de tono más afectivo y pictórico (Morris 299). A partir de la novela gótica –desde la ya mencionada novela *El castillo de Otranto*, de Walpole–, el concepto de lo sublime se modifica al incluir, junto a los factores emocionales (particularmente el terror), elementos de protesta contra los procedimientos y principios del realismo y la moral burguesa.[23] El *sublime gótico* incorpora la crítica social a la intensidad emocional propia del género, sin dejar fuera elementos psicológicos. Estos aspectos complementan la visión de Burke, quien, sin contextualizar esta primacía de la afectividad, sostiene que la importancia sustancial del terror se basa en el hecho de que este sentimiento constituye una instancia de experimentación sensorial y racional que lleva el mal a un nivel trascendente, propiciando la generación de lo sublime.

Morris analiza, junto a esta argumentación afectiva, las formas estilísticas concretas que se utilizan en *El castillo de Otranto*, obra pionera en el género, señalando los recursos de exageración y repetición como procedimientos concretos para la producción del terror. Complementa la perspectiva esencialista de Burke con observaciones provenientes del ensayo «The Uncanny», de Sigmund Freud, donde a partir del concepto fundamental de represión, se

elabora en forma combinada una teoría de lo sublime y una teoría del terror que se aproxima metafóricamente a lo que por naturaleza es irrepresentable (Morris 307). Lo que es inaprehensible por medio del lenguaje muchas veces logra expresarse, como Morris señala, a través de la imagen visual. En «El grito» (1893) de Edvard Munch (1863-1944), por ejemplo, logra plasmarse todo aquello que queda fuera del dominio de la palabra. Esta pintura nos acerca a la idea de un terror que, afincándose en el individuo, lo rebasa: llena el mundo, paraliza el lenguaje e invade tanto el espacio subjetivo como la realidad que lo rodea, haciendo indistinguible la frontera entre ambos.

En esa misma vía de comprensión del *sublime gótico*, Terry Castle se refiere a la *invención* de lo ominoso (nuevamente lo *uncanny* de Freud) como expresión, en el siglo xviii, de un mundo de sombras, atravesado aún por los fantasmas de la Inquisición, los excesos del colonialismo y los miedos que genera la secularización. Según Castle, de acuerdo a las investigaciones sobre el tema, que se revelan leyendo a contrapelo la historia de esa época poblada por sociedades secretas, cazas de brujas y supersticiones macabras, «The 'new' eighteenth century is not so much an age of reason but one of paranoia, regression, and incipient madness» (7). Tal atmósfera ideológica está emblematizada en la imagen del *panopticon*, concebido a fines del siglo xviii por Jeremy Bentham (1748-1832) como símbolo del ojo del poder que captura, cosifica y destruye la subjetividad. Al mismo tiempo, lo *uncanny* que surge de estas circunstancias extremas de control social, alienación y temor al castigo representa la reaparición de lo reprimido –lo oscuro que sale a la luz y la llena de sombra–, proceso que es para Freud un retorno de lo perdido, una recuperación de lo que, habiendo permanecido sumergido en el inconsciente, sube a la superficie de la conciencia social interviniéndola (Castle 8-9). Este «efecto tóxico» de lo oscuro, monstruoso, *uncanny*, es invisibilizado en la canonización del siglo xviii como el Siglo de las Luces y como la época de la Ilustración, calificativos que sepultan bajo un manto de racionalidad totalizante todo aquello que escapa a los modelos dominantes de conocimiento intelectual y sensible.

De los relatos sofisticados y poéticos de la Antigüedad clásica poblados por centauros, minotauros, grifos y sirenas, el neogótico pasa a las historias de los hombres-lobo, vampiros y seres híbridos que colocan la noción de lo humano ante los límites planteados por la muerte, la alienación, la locura y la alteridad radical, promoviendo una reflexión sobre las fronteras del humanismo. Se recuperan en el contexto del neogótico leyendas y creencias populares que combinan una profusa e impactante visualización de lo monstruoso con narrativas hiperbólicas que deconstruyen los ideales de equilibrio, armonía, mesura y «buen gusto» burgués.

La era industrial genera así sus propias versiones sobre vampiros y fantasmas, así como un amplio repertorio de seres híbridos que expresan la ansiedad de un mundo que se va desfamiliarizando a medida que es captado por la maquinaria del progreso. En este contexto, no son necesariamente las fuerzas sobrehumanas exteriores al individuo las que generan realidades incomprensibles e incontrolables; sino el ser humano mismo, convertido en una (id)entidad mecanizada, el que va descubriendo con asombro y temor su propio potencial. La noción de lo monstruoso va siendo modificada y adaptada a la realidad de los nuevos tiempos, en los que el cambio social y el impacto de la tecnología crean un ambiente de extrañamiento en cuyo contexto lo grotesco funciona como expresión emocional ante los desafíos de la modernidad. En este mundo kafkiano, lo monstruoso se asocia con el desconcierto, la enajenación y el debilitamiento de los lazos comunitarios. Como explica Wolfgang Kayser, «we are strongly affected and terrified because it is our world which ceases to be reliable and we feel that we could be unable to live in this changed world. The grotesque instills fear of life rather than death. Structurally it presupposes that the categories which apply to our world view become inapplicable» (185).

El concepto de anomalía y los efectos emocionales que desata la experiencia de lo monstruoso constituyen los ejes principales en la definición de esta categoría, aunque a estos rasgos se agregan otros vinculados a la apariencia física del monstruo, reforzando la importancia de la corporalidad en la producción del terror.

El *Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española* (publicado entre 1726 y 1739) incluye, por ejemplo, el elemento estético y el tamaño corporal como atributos constitutivos de la monstruosidad, los cuales se agregan «por extensión» a la caracterización más general de *desviación de la norma*: «Monstruo: Parto o producción contra el orden regular de la naturaleza. Viene del Latino Monstrum. […] Por extensión se toma por qualquier cosa excesivamente grande o extraordinaria en qualquier línea […]. Por translación se llama lo que es sumamente feo» (598). Lo mismo se aplica a conceptos derivados: «Monstruosidad: Desorden grave en la proporción que deben tener las cosas, según lo natural o regular […]. Por translación se toma por suma fealdad u desproporción en lo physico y en lo moral» (599). Y «Monstruoso: Lo que es contra el orden de la Naturaleza […] Se toma también por excesivamente grande o extraordinario en qualquier línea…» (599).

El pensamiento ilustrado brega con la noción de *lo extraordinario* como variante de lo normativo, y, lejos de eludir la catalogación de lo monstruoso, lo asimila al modelo del racionalismo totalizador, que no admite las líneas de fuga de lo sobrenatural más que como escapes previsibles de la imaginación

colectiva.[24]

Como indica Vicente Quirarte refiriéndose a esta instancia en el proceso de representación de lo monstruoso,

> el nacimiento del vampiro literario coincide con la liberación de las fuerzas interiores producto de la caída de la Bastilla, el surgimiento de nuevos modos de decir y contar el tiempo. A Rousseau y a Voltaire, los grandes faros de la Filosofía de las Luces, se deben textos donde el vampirismo aparece bajo un objetivo científico. (23)

Voltaire (1694-1778) dedica una entrada importante a los «Vampiros» en el *Dictionnaire philosophique* (1764), basándose en el tratado sobre vampirismo publicado por Agustín Calmet en 1751. En ella recoge datos y anécdotas vinculados a la aparición y creencias de estas creaturas, terminando con un comentario en el que se reafirma el restablecimiento del orden y la racionalidad en un presente que se considera situado por encima de la superstición:

> En resumen, una gran parte de Europa estuvo infestada de vampiros durante cinco o seis años, y que hoy ya no existen; que hubo convulsionarios en Francia durante más de veinte años, y que hoy ya no los hay; que resucitaron muertos durante algunos siglos, y que hoy ya no los resucitan; que tuvimos jesuitas en España, en Portugal, en Francia y en las Dos Sicilias, y que hoy ya no los tenemos. (820)

Por su parte, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) opina que el tema, considerado por muchos una mera fabricación, está sin embargo refrendado por la cultura oficial: «Si ha habido en el mundo una historia garantizada, es la de los vampiros. No falta nada: informes oficiales, testimonios de personas atendibles, cirujanos, sacerdotes, jueces: ahí están las pruebas» (Fingerit 26).

De este modo Rousseau registra irónicamente el modo en que la creencia, incluso la superstición, es «administrada» desde las instituciones de poder. La razón asimila la irracionalidad de lo monstruoso, naturalizándola a través del principio de autoridad que asegura la comprobación y verificabilidad del fenómeno. La figura del monstruo funciona como mediación para la articulación de saber y poder, gestionando la coexistencia de lo irracional en un mundo que privilegia los criterios científicos. Este es un *uso* de lo monstruoso distinto del que se registra en otros campos de la filosofía, en los que prescindiendo de la verdad empírica del vampirismo el tropo no es, sin embargo, reducido a un mero recurso poético ni aludido de manera irónica, como si se tratara de una superchería popular, sino utilizado como elemento operativo dentro del aparato ideológico total. El uso filosófico y político de lo monstruoso entiende que este dispositivo tiene como función principal la de traer a la luz fenómenos complejos que forman parte de la experiencia social y que no siempre se manifiestan de manera directa.

Gábor Klaniczay ha analizado el surgimiento de estas nuevas formas de

pensamiento mágico en el siglo xviii, las cuales, sustituyendo los arcaicos imaginarios de la brujería, se articulan a los discursos médico-tecnológicos de la época. Según Klaniczay, «The most radical counter-reaction, that of Voltaire and some other French thinkers, had another evolution for doing away with vampire beliefs. They have tried to shift the public attention from vampires to the "bloodsuckers" in the social sense of the term (the metaphor was coined by Mirabeau in the 1770s)» (Klaniczay 178).

El arte también recoge estas direcciones del pensamiento social, articulando razón y vampirismo en una reflexión metafórica sobre los alcances del intelecto y las formas de controlar el vuelo de la imaginación y los excesos de la afectividad. A finales del siglo xviii salen a luz los *Caprichos* de Francisco José de Goya (1746-1828), que incluyen en uno de sus aguafuertes el famoso concepto de que «el sueño de la razón produce monstruos» (grabado número 43 en una colección de ochenta estampas); concepto manejado siempre como relativización del valor unívocamente positivo de la racionalidad y como apertura hacia aquellos dominios que la mente humana no llega a controlar. Como se sabe, aunque muchas de las composiciones del artista español tienen sobre todo un carácter satírico y burlesco, otras se dirigen de manera más dramática a señalar los abusos del poder político y religioso, la explotación de los pueblos y las injusticias sociales. La estampa que representa el sueño de la razón tiene un carácter no solamente crítico, sino filosófico, que puede ser leído contra el telón de fondo de las interpretaciones canónicas del Siglo de las Luces o en relación con el espíritu del pensamiento romántico, que tiene en la obra de Goya un exponente principal. La imagen aludida expone la escena pesadillesca en la que el hombre es acosado por monstruos (búhos/vampiros), los cuales materializarían la amenaza de lo negativo que habita las tinieblas del pensamiento cuando la razón duerme. Si en este caso la razón mantiene la capacidad de «despertar» y controlar el mundo a través del conocimiento, en otras interpretaciones los monstruos de Goya representan el acoso de la imaginación que vuela libre, desplegando sus excesos y peligros.

Una tercera aproximación al sentido de la imagen propone que la actitud vencida del individuo que aparece en la estampa escondiendo el rostro entre los brazos sugiere su desazón ante el fracaso de la racionalidad. Finalmente, puede interpretarse que la ilusión en los poderes de la razón termina por favorecer el surgimiento de creaciones incontrolables, que amenazan la vida. El mundo de la razón se manifiesta así no como un espacio de luz, sino como un ámbito oscuro, habitado por monstruos.[25]

MONSTRUOSIDAD «CIENTÍFICA» Y NEOGÓTICO

Epistemofilia y el *performance* de la diferencia

El siglo xix está poblado de fantasmas y monstruos a través de los cuales se expresan las fantasías distópicas acerca de una posible combinación descarriada de naturaleza y tecnología. A través de lo monstruoso se canaliza simbólicamente la ansiedad que acompaña la ideología del progreso, el turbulento final de las empresas colonialistas en América y la expansión masiva del capitalismo. Lo monstruoso constituye, en este contexto, un discurso que apunta directamente a las tensiones y exclusiones del «orden» social propiciado por la modernidad, en la que se prolongan y legalizan formas de dominación y de exclusión social iniciadas con el colonialismo. Procesos como la racialización «científica» del cuerpo se apoyan en formas de satanización de la otredad que, teniendo un largo arraigo cultural, cristalizan en las taxonomías de razas e individuos que pasan a integrar los imaginarios jerárquicos y discriminatorios del «progreso» infinito en el capitalismo moderno. La monstruosidad da un apoyo visual y conceptual a corrientes de pensamiento que promueven privilegios y exclusiones de acuerdo a criterios naturalistas basados en supuestas verdades demostradas e inimputables. El «racismo científico» consagra la superioridad de la raza caucásica dentro de un esquema tecnologizado de amplísima influencia, legitimando así la dominación política, económica y cultural de sociedades consideradas salvajes, primitivas o bárbaras.[26] Formas de hibridación como las del mestizaje, por ejemplo, son interpretadas como procesos monstruosos en los que se promueve la impureza y la degeneración de las razas «puras».

En las primeras décadas del siglo, el zoólogo francés Geoffroy Saint-Hilaire consagra el lugar de lo monstruoso dentro de las patologías de lo humano, siendo por ello considerado uno de los fundadores de la teratología. De principal importancia a los efectos de este tema son sus obras *Des monstruosités humaines* (1822) e *Histoire des anomalies de l'organization* (1832). Según este autor, el medio causa transformaciones directas en el organismo humano; impactada por estos factores ambientales, la monstruosidad constituiría un punto de inflexión en la evolución de las especies, el momento en el que se produce un salto (una «transición instantánea») en el desarrollo que lleva de una especie a otra. El cuerpo monstruoso señala –*muestra*, *anuncia*, *exhibe*, *delata*, de acuerdo a su etimología– la perturbación del proceso.[27]

Si en el campo de las ciencias naturales el monstruo se establece como un elemento icónico que al mismo tiempo participa e interrumpe los discursos del evolucionismo y del progreso, en el registro de la literatura y las artes su lugar se va expandiendo y consolidando a distintos niveles, configurando una serie de modelos estéticos a partir de los cuales se materializan y diseminan distintas formas de violencia simbólica. Como un aspecto de este sistema estético-ideológico, los *freak shows* se establecen en el siglo xix como una forma de entretenimiento que consiste en el consumo visual y simbólico de la otredad como espectáculo que confirma las identidades y normas dominantes al exhibir sus excepciones más grotescas. Esta práctica tiene sus antecedentes en el uso de bufones, enanos, jorobados, y «fenómenos humanos» en general, en celebraciones cortesanas, piezas teatrales, ferias y desfiles muy frecuentes en la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco.[28]

Como es sabido, la espectacularización del Otro había tenido ya en el contexto del colonialismo un lugar prominente, sirviendo como evidencia de la peculiaridad proliferante del Nuevo Mundo y, en general, de las culturas que existían en los confines de los grandes imperios. En la modernidad, el *performance* de la diferencia pasa a constituir una demostración *en negativo* de la superioridad de las razas dominantes y una legitimación del lugar que la otredad étnica ocupaba en los imaginarios occidentales. Rosi Braidotti ha señalado al respecto: «it is worth noting the link between the exhibition of freaks and the orientalist and racist imaginary that underlies it. In the side-shows, spectators wanted to be shocked by the unsightly spectacle of primordial races, in order to be confirmed in their assumptions of racial superiority» («Signs of Wonder» 294).

En muchos casos, como nota esta autora, el determinismo geográfico era también utilizado para «explicar» la emergencia de monstruos o de seres anómalos o raros en zonas no ganadas por la misión civilizatoria europea. Sin embargo, las causas profundas de esta explotación moderna del cuerpo anómalo deben ser buscadas, como sugiere en su exhaustivo estudio Garland-Thomson, en las lógicas mismas de la modernidad, cuya vocación maquínica y cuyo régimen visual preparan los imaginarios para este consumo ritualizado de la *diferencia*. Esta hace evidente las transformaciones que sufre la corporeidad al ser sometida al impacto de nuevas formas de producción, trabajo, tecnología y relaciones de mercado. A partir de estas prácticas utilitarias y deshumanizadas van surgiendo modalidades inéditas de percepción de los cuerpos, piezas imprescindibles, pero intercambiables en la gran máquina del capitalismo. Estandarización, producción masiva, trabajo asalariado, accidentes industriales, etc., generan concepciones *otras* del cuerpo individual y social y formas nuevas

de conceptualización de *lo distinto*.

Al ser pensados a partir de los modelos crítico-teóricos del psicoanálisis, el marxismo, etc., los cuerpos extraordinarios se revelan como repositorios enigmáticos, ejemplos impensables y extremos de enajenación, enfermedades, traumas y perturbaciones psicosomáticas que resultan aterradoramente excitantes y confirman la superioridad de la norma(lidad) y de los criterios de exclusión que la sustentan. El cuerpo monstruoso queda excluido de los circuitos productivos y reproductivos y debe ser expulsado de un sistema para el cual la familia y el trabajador son los dispositivos indispensables para lograr los objetivos de orden y progreso. No obstante, desde el punto de vista cultural e ideológico, la *diferencia* cumple una función: es imprescindible para la construcción de identidades ya que funciona como su contracara, como su *afuera* constitutivo.

La conceptualización del monstruo se ubica en esta encrucijada que enfatiza su carácter polisémico, de operador ideológico.[29] Braidotti resume bien el imaginario *epistemofílico* del monstruo, a la vez variable y permanente, positivo y negativo, que lo revela como un ideologema nomádico, como «un proceso sin objeto estable»: «The monstrous body, more than an object, is a shifter, a vehicle that constructs a web of interconnected and yet potentially contradictory discourses about his or her embodied self. Gender and race are primary operators of this process» («Signs of Wonder» 300).

Conviene, sin embargo, retener la idea de que las oscilaciones epistémicas de lo monstruoso se inscriben en la historia, en estructuras económicas, políticas y culturales que generan formas específicas de conciencia social y modelos representacionales también particulares, vinculados de manera mediatizada, no mecánica, a tales estructuras. Lo monstruoso se recorta siempre, entonces, contra esa diacronía que lo contiene y que la figura hiperbólica del monstruo impugna e interroga.

Exotismo, sensacionalismo, sentimentalismo y melodrama son solo algunas de las formas que asume la (re)presentación de lo monstruoso según las clases, épocas y audiencias que convoca el *performance* de la *diferencia*. Como espectacularización del cuerpo deforme el *freak-show* es una de sus modalidades más impactantes e hiperbólicas, porque se basa en un ejercicio abierto, sin censura, del *voyerismo*, donde la unilateralidad de la mirada es lo único que cuenta como factor constructor/constitutivo del Otro, que solo adquiere existencia social como verificación *en negativo* de la norma que lo excluye. La invasión visual y social del cuerpo monstruoso es otra de las formas que asume el colonialismo biopolítico que se afianza dentro de los espacios nacionales y transnacionales de la modernidad. Su teatralización incluye en la exhibición de

la deformidad elementos de raza y género como variantes *fuera de lugar* que se separan de la noción dominante del ciudadano como hombre blanco, sano y productivo, cuyo cuerpo se adapta a las expectativas lucrativas del capitalismo y a los paradigmas visuales de la modernidad. La carnavalización de *lo distinto* que caracteriza las ferias y espectáculos que ostentan la monstruosidad como mercancía no está exenta de elementos fraudulentos y simulacros que mercantilizan la otredad y la ponen en circulación a través de retóricas y narrativas visuales, como indica Robert Bogdan en sus estudios sobre «la construcción social de los *freaks*». Tales operaciones deben tanto al desarrollo de la industria del entretenimiento que eclosiona en el siglo xix como a la desigualdad en las relaciones sociales, la cual hace posible y rentable esta forma de violencia simbólica. Las «nuevas geografías somáticas» (Garland-Thomson 11) se adscriben así a las transformaciones del mercado y de los públicos que ellas convocan en los espacios transnacionalizados de la modernidad.[30]

En el campo de la producción literaria se registran desarrollos similares que promueven temáticas, personajes y atmósferas que, desafiando las posibilidades representacionales del realismo, colonizan las poéticas decimonónicas con una extensa galería de tópicos y ambientes híbridos en los que se combinan ecos medievalistas, elementos de la sentimentalidad romántica, trazas de melodrama, recursos de la cultura de masas y elementos carnavalizados provenientes de vertientes folclóricas, de leyendas populares y de reciclajes mitológicos. Como se mencionara al hacer referencia al surgimiento del neogótico en el xviii y a su extensión hacia el siglo siguiente, no faltan en la nueva propuesta estética elementos paródicos, irónicos, satíricos y grotescos, así como rasgos ocasionales de un lirismo estereotipado y folletinesco que sirve para crear cohesión en tramas hiperbólicas y fuertemente emocionalizadas. Los temas recurrentes de la muerte violenta, la profanación de tumbas, las criaturas oscuras del inframundo diabólico, las situaciones anómalas y los seres dotados de atributos físicos o psíquicos espeluznantes aparecen en narrativas teatralizadas en las que lo monstruoso opera como elemento articulador de tramas orientadas hacia la producción del horror y el asombro.

Desde el punto de vista social, la ficción gótica se asocia con formas de resistencia y rechazo de la ideología política del capitalismo industrial y de las formas de «realidad» que tematizan la novela burguesa en torno a los ideologemas de nación, familia, heterosexualidad, productividad y disciplinamiento social. Tales nociones, consideradas pilares imprescindibles para la construcción y mantenimiento del orden universal, se apoyan a su vez en una concepción totalizadora del saber y en un sometimiento «científico» al valor de lo empírico. Como Terry Heller señala, «Gothic fiction expresses what

industrial capitalism represses» (199). Un deseo de irrealidad anima al gótico, que se complace en la revelación de facetas insospechadas de lo real, incluyendo tanto aspectos mí(s)ticos como seculares. El terror deleita al tiempo que estremece y atemoriza porque promete una experiencia *otra* del mundo cotidiano, una figuración de dimensiones trascendentes que son desplazadas de la experiencia común y una interiorización en niveles ocultos de la existencia individual y colectiva que revelan la acción de fuerzas ajenas a la razón. El terror empuja los límites de lo representable, intentando encontrar un lenguaje para todo aquello que sobrepasa la capacidad perceptiva e interpretativa que consideramos «normal» y que corresponde a los requerimientos de la vida diaria. Al extremar las fronteras de *lo común* y al desfamiliarizar nuestra experiencia del mundo, el terror moviliza el juicio y la intuición, la imaginación y la racionalidad, poniendo a prueba sus procedimientos y sus límites. Asimismo, el terror desafía las versiones recibidas de *lo real* y los saberes que las sustentan. La experiencia del monstruo, como materialización y concentración del horror, efectúa la mediación entre lo cotidiano y lo sublime, entre lo común y lo extraordinario, haciendo que el individuo examine críticamente la distancia que lo separa de lo inexistente, de lo inconcebible y de lo irrepresentable, e instándolo a redefinir tales categorías y a admitir la existencia de nuevos regímenes de verdad en las esferas del conocimiento.

El «miedo cósmico» (Polidori, Lovecraft)

La naturaleza radicalmente impura de lo monstruoso desencadena reacciones paradójicas de atracción y repulsión, así como de excitación y paralización ante lo inconcebible, incomprensible e inclasificable. Toda reacción ante lo monstruoso es, por tanto, siempre aproximativa, ya que se basa en una asimetría de fuerzas y recursos por la cual la anomalía enfrenta a la norma, desafiando sus protocolos epistémicos y las formas de conducta social que la sostienen. Lo monstruoso debe ser reconocido como un dispositivo deconstructor del orden y como un espacio de intensificación emocional que invade el proceso de comunicación simbólica. La transmisión de contenidos vinculados a lo monstruoso se produce en atmósferas recorridas por energías, ansiedades y deseos reprimidos que encuentran en la catálisis afectiva del género una forma de expresión y desahogo que tiende a la catarsis, es decir, a una purga o purificación emocional del sujeto que proyecta en el monstruo sentimientos inconfesables e irrepresentables, en una paradójica aleación de «objetivización subjetiva». Por esa razón, el carácter potencialmente emancipatorio (cuestionador, deconstructor, reorganizador) de lo monstruoso no debe ser desestimado.

Los sentimientos de miedo, terror y horror, con ser obviamente próximos tanto en sus repercusiones subjetivas como en las formas de su manifestación física, implican una gradación de intensidad y un impulso expansivo que va de la reacción puntual provocada por una amenaza o intimidación presente o inminente, real o imaginada, hasta la gama más difusa y potente del horror, el cual suma la repulsión al miedo. El horror expresaría la respuesta involuntaria e inevitable a los efectos de fuerzas sobrenaturales, vinculadas a lo macabro o a lo siniestro. Mientras que el terror o el espanto constituyen reacciones vinculadas a peligros concretos, a actos o amenazas provenientes de agentes o de situaciones específicas y exteriores, el horror es visceral y climático, ya que abarca de manera arrasadora y con frecuencia abstracta, sublimada, la interioridad del sujeto. Más intelectual y acotado, el terror se canaliza hacia lo sublime, es decir, hacia sentimientos trascendentes relacionados con los límites entre la vida y la muerte y con las relaciones entre la condición humana y lo sobrenatural. Por esta razón la sublimidad del terror con frecuencia desemboca en la problemática religiosa o en la creencia profana. En la novela gótica, por ejemplo, como Gary Richard Thompson señala, al miedo extremo al dolor y a la muerte se agrega el elemento del misterio, sugiriendo la idea de la existencia de algo moralmente

repudiable, incomprensible e irrepresentable que amenaza la integridad física, psicológica y moral del individuo y la comunidad. Tales sentimientos se vinculan de manera explícita o implícita con la crítica de la cultura y de la estructuración social, que imposibilita la configuración integrada del Yo y obstaculiza la expresión de sus tendencias y deseos, imponiendo una represión sistemática de sus impulsos y frustraciones, los cuales terminan expresándose simbólicamente como terror al/a lo Otro.

La reflexión sobre el horror y el estudio de sus derivaciones afectivas ha acompañado siempre la producción de lo monstruoso en la exploración tanto de aspectos psicológicos como intelectuales vinculados al modo en que las distintas formas de manifestación del miedo afectan la relación entre producción simbólica y realidad (particularmente en los niveles del consumo, la recepción, la interpretación, etc.). De ahí que muchos creadores hayan aportado sus propios conceptos en torno al funcionamiento del género y a las estrategias representacionales en las que se apoya. Estas varían según las épocas y los tópicos específicos a través de los cuales lo monstruoso se materializa en las distintas épocas.

El tema particular del vampirismo se instala desde comienzos del siglo como uno de los más fértiles, desarrollando y consolidando una larga tradición cultural y poética. En 1819, el médico y escritor John William Polidori (1795-1821), amigo de Lord Byron, publica un cuento –atribuido erróneamente a este último– titulado «The Vampyre» (1819), relato que es considerado el iniciador moderno de la narrativa de vampiros.[31] El cuento de Polidori, surgido del desafío que lanzara Lord Byron durante una tertulia en la que habría estado también presente Mary Shelley y su esposo, el poeta Percy Shelley, tuvo amplia influencia dentro de esa vertiente de la literatura fantástica, cultivada también por autores como Nikolái Gógol, Alexandre Dumas y Alekséi Tolstói. La obra de Polidori fue también inspiración para *Drácula*, de Bram Stoker, quedando fijada como un antecedente del género hasta nuestros días.

A partir del relato de Polidori el tema del vampirismo se afirmará como una de las vertientes más populares desde el siglo xix hasta nuestros días. El vampiro pasa a integrar una nutrida galería de personajes románticos y fantásticos, en cuya caracterización se utilizan elementos realistas, notas cientificistas y recursos de teatralización que se combinan en narrativas híbridas, a la vez canónicas y contraculturales. Aquí se dramatizan conflictos sociales, sentimientos de alienación y crisis representacionales que atraviesan en distintos momentos la cultura moderna, reactivando esta temática tanto en la literatura como en los dominios de la filosofía, del pensamiento político y de las artes visuales. Asimismo, el género va colonizando el canon de la literatura «culta» al

incorporar una dosis de sensacionalismo en las estéticas dominantes. Ken Gelder ha señalado, con razón, la importancia del *modo irónico* que asume la composición de Polidori, la cual contiene numerosas referencias ocultas a contextos de la época y particularmente a la relación entre Polidori y Byron. Para Gelder, «The Vampire' is in this sense a work transmitting 'gossip' through a Gothic mode» (*Reading the vampire* 31).[32]

La peculiaridad del vampiro se destaca dentro de la estirpe de lo monstruoso, ya que, aunque cumple con rasgos típicos como los de la hibridez, la práctica de diseminación del terror y el consumo del Otro, se aparta de la *norma* del género en algunos aspectos fundamentales. Como indica Persephone Braham:

> Vampires are heretics and blasphemers, biological saboteurs, enemies of nation, science, and progress, the abject and unclean embodiments of evil, cloaked in the human form and adorned with wealth, manners, physical beauty, and charisma. Monstrous in their hybridity, their avidity, and their malevolence, vampires betray the most fundamental attribute of monstrosity: they do not *mostrar*, they do not make themselves seen. (*From Amazons to Zombies* 127-128)

Una de las vertientes que informan el neogótico es la que recoge la influencia de Edgar Allan Poe (1809-1849), cuya obra se vincula estrechamente a los imaginarios del horror decimonónico al proponer una literatura que abre compuertas temáticas e innova en recursos representacionales que instalan lo monstruoso como parte de lo cotidiano. La obra de Poe perturba la idea de un orden estable y racional a través de una estética en la que lo grotesco, morboso, obsesivo y diabólico encuentran su lugar como alternativas a la moral y a las costumbres de la burguesía.

Se ha indicado que Poe intenta crear un puente entre la sensibilidad popular y el «nuevo sublime» que la literatura gótica materializa, al combinar en una síntesis inusual lo medieval y lo moderno (Bloom 5). Recuperado por Baudelaire e integrado por la vía de la codificación simbolista a las corrientes estéticas que acompañan el fin de siglo, Poe, como representante de la *literatura maldita* que tiene en el monstruo uno de sus principales protagonistas, reconoce en lo oculto y en lo anómalo formas alternativas de cognición y de interpretación de lo real.

H. P. Lovecraft (1890-1937), autor fuertemente influido por la obra de Poe y considerado uno de los creadores del género, indica en el ensayo titulado «Supernatural Horror in Literature» (1926) que el miedo a lo desconocido es el temor más antiguo y más fuerte de la humanidad. Distingue el miedo referido a temas cotidianos de lo que llama el miedo «cósmico», el cual induce un horror que se expande de un modo trascendente hacia campos ajenos al conocimiento que siempre han fascinado y atemorizado a los seres humanos. En un amplio y detallado recorrido por el canon de la literatura de terror, desde la Antigüedad

hasta las primeras décadas del siglo xx, Lovecraft valora las distintas orientaciones del género, así como los recursos y representantes más salientes de la que llama «*weird literature*». Reconoce que la literatura que expresa un terror cósmico es un ingrediente que se encuentra en los relatos folklóricos en todas las culturas, a la par de textos como crónicas, baladas y escritos sagrados. Para Lovecraft, este estilo ha existido siempre, como tematización de los sentimientos de temor e incertidumbre que rebasan la vida cotidiana y que requieren, para expresarse, de ciertos elementos que elevan la ficción por encima de las estereotipadas escenografías del grotesco mundano. Esos requisitos son la suspensión de la racionalidad y de las leyes de la naturaleza, así como la perplejidad ante lo inexplicable:

A certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present; and there must be a hint, expressed with a seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain –a malign and particular suspension of defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of unplumbed space. («Supernatural Horror» 2)

Esta es la atmósfera que rodea el surgimiento y proliferación de los monstruos como criaturas extremas que se sitúan en el borde siempre inestable entre lo comprensible y lo inconmensurable. Colindante con los dominios afines de la religión y la ciencia, el miedo cósmico, que es el que interesa primariamente a Lovecraft, requiere del lector, para poder ser captado en toda su productiva emocionalidad, un desapego de la vida diaria y una puesta en práctica de la imaginación.

For those who relish speculation regarding the future, the tale of supernatural horror provides an interesting field. Combated by a mounting wave of plodding realism, cynical flippancy, and sophisticated disillusionment, it is yet encouraged by a parallel tide of growing mysticism, as developed both through the fatigued reaction of «occultists» and religious fundamentalists against materialistic discovery and through the stimulation of wonder and fancy by such enlarged vistas and broken barriers as modern science has given us with its intra-atomic chemistry, advancing astrophysics, doctrines of relativity, and probings into biology and human thought. («Supernatural Horror» 31)

En este sentido, el gótico ha sido visto como un sistema simbólico que responde a los desafíos y temores que aquejan al individuo en un mundo secularizado. La combinación de miedo, ansiedad, misterio e incertidumbre que rodea la experiencia del terror corresponde a un estado espiritual en el que la individualidad se debate ante lo inconmensurable, sentimiento de connotaciones religiosas, éticas y existenciales. En *The Gothic Imagination*, Thompson indica que «Gothic literature may be seen as expressive of an existential terror generated by a schism between a triumphantly secularized philosophy of evolving good and an abiding obsession with the medieval conception of guilt-

laden, sin-ridden man» (4-5).

David Punter, por su parte, considera que el gótico es una reacción ante los intentos del capitalismo industrial por imponer una visión totalizadora basada en la razón instrumental, el productivismo y el exclusivismo de las culturas dominantes (*The Literature of Terror* 411-426). Para comenzar, el gótico desarticula la visión sólida de *lo real* y los pilares que lo sostienen a nivel social e ideológico (familia, heterosexualidad, monogamia), ofreciendo la representación de un mundo *otro* atravesado por fuerzas invisibilizadas en la modernidad capitalista. El particularismo y la alternatividad de las energías oscuras e inconfesables del escenario gótico desafían las pretensiones universalistas del humanismo burgués y complican el triunfalismo de la secularización con la mo(n)stración de fuerzas que socaban el proyecto moderno y su misión civilizatoria. El monstruo no solamente anuncia catástrofes, sino que devela la constitución misma de lo real como un espacio en el que prolifera la anomalía y donde lo reprimido encuentra formas múltiples de expresión y reactivación histórica.

Abyección, desdoblamiento y pastiche. Frankenstein, Dr. Jekyll y Mr. Hyde, Drácula

Sintetizando las tensiones poético-ideológicas de su tiempo, el neogótico se presenta como parodia de estilos ya canonizados, aunque desplazándolos y reacomodándolos dentro de una lógica de pastiche que los desauratiza y los reinscribe estética e ideológicamente. De acuerdo con la definición de Jameson:

> Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of mimicry, without parody's ulterior motive, without the satirical impulse, without laughter, without that still latent feeling that there exists something normal compared to which what is being imitated is rather comic. Pastiche is blank parody, parody that has lost its sense of humor. (167)

Las figuras de Frankenstein, Dr. Jekyll y Mr. Hyde, Drácula y otras que surgen en el siglo xix europeo serán seguidas por una amplia cohorte de vampiros, fantasmas y personalidades desdobladas y anómalas que sobrevuelan los escenarios culturales de la modernidad occidental, sugiriendo la presencia subliminal de fuerzas que se ciernen sobre las sociedades de la época.

El clásico *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), escrito por Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851) cuando tenía 18 años de edad, surge como una metáfora de la soledad y la fragmentariedad inherente a lo humano en un

mundo sujeto a violentas transformaciones. La fuerza sobrenatural y destructiva de este ser monstruoso rezuma dolor y promueve una identificación emocional con esta creatura surgida del afán desmedido de conocimiento y de la *hybris* de la razón que desconoce sus propios límites y posibilidades. La trayectoria del personaje va revelando, como parte de sus interacciones, aspectos de la realidad que le rodea: contradicciones, paradojas, conflictos vinculados a las formas de organización social y a los valores que la informan. La figura contrahecha y prometeica del monstruo concentra y metaforiza un miedo colectivo que remite a referentes concretos, históricos y sociales, pero que se presenta, sublimado, como temor al Otro, a su presencia extraña y perturbadora, pero también como miedo a los emprendimientos del Yo, cuyos trasfondos son impenetrables.

Frankenstein monster traveled through the European countryside not only retracing the Napoleonic invasions but also incarnating the incursions of industrialism into the 'harmonic' universe of peasants and fishermen, inspiring fear and chaos by his mere presence. The response that the monster's intrusion elicits from the people is reminiscent of certain attitudes toward industrialization… (Monleón 23)

Desde otras perspectivas críticas, más que los otros monstruos de su estirpe, la creación de Frankenstein testimonia un fracaso: encarna una progenie mal nacida, destinada a ser demonizada, un caso de transmisión fallida de las cualidades del Padre, un destino trágico en el cual el monstruo es la primera víctima. La monstruosidad del personaje, como ha indicado Joan Copjec, no es accidental sino estructural (57).[33] Para otros críticos, la obra de Mary Shelley representa la conciencia culposa de la sociedad de la época, que se auto-castiga por haber producido los monstruos que la habitan (Monleón 23).

La construcción de Frankenstein presenta la novela desde el primer momento como artificio y como simulacro, como el proceso de producción de un ente que, aunque es «impossible as a physical fact», como Mary Shelley señala en el comienzo de la obra y como nos recuerda Franco Moretti, se convierte en un hecho –un objeto, un sujeto– real en el dominio de la literatura, alcanzando una dimensión icónica y profética de excepcional proyección cultural e ideológica.[34] Al mismo tiempo, la autora indica en el prefacio: «The event on which this fiction is founded has been supposed by Dr. Darwin, and some of the physiological writers of Germany, as not of impossible occurrence», con lo cual sitúa al monstruo en un espacio estrecho, intersticial, entre la ciencia y la imaginación, entre la realidad y la fantasía, entre la posibilidad y la imposibilidad, lo que desestabiliza los parámetros convencionales de recepción literaria, situando al lector en una zona de incertidumbre respecto a la naturaleza del relato y al pacto de lectura que establece. La obra desautoriza una ubicación rígida y definitiva del texto en la categoría de lo sobrenatural, ofreciéndolo más

bien como una crítica interna a la atmósfera y a las creencias de su tiempo, en las que el saber y las propuestas científico-tecnológicas competían con la intuición de dimensiones ocultas e inaccesibles de lo real. La obra develaría así el lado oscuro del Iluminismo (Tallon 36-37).

La ambigüedad, que es inherente a lo monstruoso, adquiere un perfil paradigmático en la obra de Shelley. El monstruo, creado por un joven científico en su laboratorio, es aludido frecuentemente, hasta el día de hoy, de manera errónea con el nombre de su creador, ya que la criatura artificial que este produce carece de nombre, rasgo que desde el comienzo expulsa su otredad a un espacio vacío de (re)conocimiento. En diálogo con Victor Frankenstein, el monstruo se identifica a sí mismo como «tu Adán», «tu ángel caído», invocando el tema de la Creación y señalándose como un engendro que simboliza, desde su origen, la carencia, la pérdida y la no-pertenencia. Los calificativos de su creador enfatizan el rechazo y la exclusión denotando impaciencia, crueldad y temor ante la anomalía del ser que ha traído a la vida y el peligro que encarna. Victor utiliza los términos «monstruo», «criatura», «demonio», «diablo», «cosa», «despojo», «insecto vil», y similares, al referirse al producto de sus experimentos. La utilización del lenguaje como tecnología de producción de la monstruosidad tiene en *Frankenstein* una relevancia indudable, ya que funciona como dispositivo que, al tiempo que consolida y demoniza la otredad, intenta vanamente organizar el caos que ya no se somete a las taxonomías ni a la capacidad disciplinadora del nombre.

La novela de Shelley se abre con una cita de *Paradise Lost* (1667), de John Milton, obra considerada un paradigma de sublimidad literaria y elaborada, según indica Chris Baldick, sobre la base de dos mitos: el de la creación y el de la transgresión, que en la obra de Shelley se reúnen en la misma figura y en un registro poético secularizado.[35] Referencias a este texto reaparecen a lo largo de la novela, donde el científico debe su nombre de pila al apelativo «the Victor», con el cual se alude a Dios en el poema épico que constituye también una de las lecturas del monstruo y que él toma por una historia real. La narración, articulada entre las figuras de Dios y Satán, crea un escenario alegórico polarizado, en el cual el monstruo actúa como dispositivo mediador a medida que se problematiza la concepción cristiana, así como los límites de la razón, siendo fundamental el elemento del lenguaje como mediación entre instinto y conciencia social.

Escrita con un formato epistolar a partir de la correspondencia intercambiada entre el capitán Robert Walton y su hermana Margaret Walton Saville, pero también sobre la base del relato autobiográfico del joven científico, la novela se apoya en el recurso del doble y entreteje registros escriturarios de la misma

manera en que el cuerpo del monstruo va siendo compuesto con retazos orgánicos de distintos orígenes. Victor Frankenstein y su creatura funcionan, en efecto, como una entidad desdoblada, utilizan similares argumentos, se buscan y repelen de manera constante y son incomprensibles el uno sin el otro. Atracción y repulsión, vida y muerte, tecnología y emocionalidad, así como amor y odio, crean contrapuntos que se van entretejiendo, dando a la trama una dinámica ágil que dramatiza identidades y peripecias, y haciendo circular los significados del plano de lo real al de lo fantástico, de los hielos polares, hacia donde el monstruo se refugia, hasta el fuego que consumirá sus restos.

Al estudiar la historia de *Frankenstein* y los contextos socioculturales que informan esta obra, Johanna Smith trae a colación la importancia de la escritura y de la interpretación femenina como ángulo específico de producción textual; y ve en Mary Shelley una autora que logra crear una obra fundacional con la que se consolida el carácter canónico de esta forma narrativa y, por ende, se fijan las características de un estilo y de una temática de larga trayectoria, con intensas connotaciones simbólicas. Asimismo, destaca la importancia de Shelley como una productora cultural que logra entronizar en su trabajo el legado de su madre, la filósofa feminista y novelista Mary Wollstonecraft –autora, entre otras obras, de *A Vindication of the Rights of Woman* (1792)–, quien muere poco después de dar a luz a Mary. Fundamental sería asimismo el impacto intelectual de su padre, el filósofo William Godwin, de tendencia anarquista, quien introduce a su hija al pensamiento político de su tiempo.[36] La obra de Mary Shelley adquiere un valor paradigmático para la crítica feminista, que ha trabajado sobre todo los aspectos de la representación de la identidad en *Frankenstein* como ilustración del deseo frustrado y permanente de lograr una forma de *ser* estable y armónica, capaz de contrarrestar la convicción de que todo individuo está hecho «a medias», enfrentado a la necesidad de dar coherencia a la fragmentación esencial de la subjetividad y a las fuerzas encontradas que lo constituyen y que resisten cualquier forma de totalización.[37] El carácter del monstruo de Frankenstein está marcado por esta ruptura interior que se metaforiza en el *patch-work* corporal, en la gestualidad y la conducta. Desde una perspectiva existencial, se destaca además el hecho de que el monstruo de Frankenstein es, realmente, un ser victimizado, una criatura abandonada a su destino por su creador, rasgo que en algunos niveles puede remitir a la misma autora huérfana de madre desde el nacimiento. Por su parte, la debilidad de Victor Frankenstein, el científico, no es tanto, como McNally señala, su sed insaciable de conocimiento y experimentación, sino su aislamiento de las interrelaciones sociales, el cual convierte su búsqueda en un proceso neurótico, autorreferencial y enajenado. De

este modo, el tema de la soledad se destaca como uno de los esenciales en la composición de lo monstruoso: aislamiento, diferencia, alienación, frustración, melancolía, forman una constelación emocional de fuertes connotaciones simbólicas, ideológicas y socio-culturales.

Lecturas más políticas ven en la figura del monstruo de Frankenstein un planteamiento metafórico de los debates ideológicos centrales a la Revolución Francesa. Para algunos, el cuerpo monstruoso y fuera de lugar encarnaría los proyectos radicales de creación de un nuevo orden social; para otros, sería el símbolo de la frustración de los oprimidos, de su resistencia y ansiedad ante la injusticia y negligencia de las clases dominantes. De hecho, *Frankenstein* parece albergar, más que una de estas posiciones, la coexistencia desgarradora de ambas en un cuerpo social en busca de su identidad y su unidad orgánica.

McNally hace una excelente reconstrucción de los elementos fundamentales de la vertiente paterna que nutre el trabajo de Mary Shelley. En efecto, William Godwin, autor paradigmático de las llamadas novelas jacobinas, utiliza en sus obras temas góticos, particularmente el motivo del doble, como recurso para la complejización psico-social de sus personajes y tramas. Este «gótico radical» (83) se integra en argumentos como el que organiza la novela *Things Are As They Are, or the Adventures of Caleb Williams* (1794), donde se presentan relaciones de poder y posiciones sociales que condicionan las conductas de los personajes. Si en su apasionada crítica al Antiguo Régimen francés, Mary Wollstonecraft (madre de Mary Shelley) había extendido, como McNally indica, «the analysis of monstrosity to the oppressed classes, arguing that despotism produced grotesque effects among the downtrodden» (82), Godwin contribuye en gran medida a la consolidación de la defensa de la causa irlandesa y a la denuncia de la monstrificación de que eran objeto los representantes de la misma. Según McNally, tanto Mary Shelley como su esposo, el poeta Percy Shelley, mantienen un constante compromiso con la lucha por la liberación de Irlanda, primera colonia británica.

Otro movimiento que contribuye a delinear el contexto ideológico de donde surge *Frankenstein* sería, según el mismo crítico, el del ludismo, corriente de resistencia al industrialismo, principalmente activa entre 1811 y 1817, originada en la resistencia de los artesanos que advertían que el avance del capitalismo perjudicaba el régimen laboral existente por la incorporación de las máquinas que reemplazaban el trabajo humano.[38] La lucha social y las confrontaciones políticas causan una fractura en la organicidad colectiva en detrimento de las cualidades y potencialidades de *lo humano*: «In Shelley's dialectic of monstrosity, violence and oppression rebound on the oppressors –distorting their own personalities and marring their judgment, while also creating, as

Wollstonecraft had warned, an enraged underclass intent on retribution». (McNally 89)

Dentro de este contexto, *Frankenstein* representa un dispositivo maquínico a través del cual se busca convencer al lector de ciertos principios que incluyen, como Moretti indica, la ética de la familia, la importancia del desarrollo tecnológico y el respeto por la tradición. En ese mismo movimiento, se denuncia la desigualdad social y el misterioso potencial de la ciencia y se expresa el temor a una sociedad dividida, que ha perdido coherencia y funcionamiento orgánico. El monstruo se afirma, según esta interpretación, como artefacto ideológico. Su apariencia y conducta son el vehículo para su mensaje. El monstruo tiene aquí una misión social: ha sido cooptado por el sistema desde su nacimiento. Moretti destaca que, siendo un producto histórico y, al mismo tiempo, un artificio, el monstruo tiene el potencial de transformarse en una «raza», con lo cual vuelve al dominio de la Naturaleza. Sin embargo, el aspecto ideológicamente más relevante es el que sitúa en la figura del monstruo la irracionalidad del capitalismo, lo que Walter Benjamin identificara como la barbarie que habita la civilización, la virtual demonización del trabajo que al *producir* también deforma, degrada y cosifica. Según la inspirada y quizá excesivamente radical lectura de Moretti: «By this means Mary Shelley wants to convince us that capitalism has no future: it may have been around for a few years, but now it is all over […] Wishing to exorcise the proletariat, Mary Shelley, with absolute logical consistency, erases capital from her picture too. In other words, she erases history» (72).[39]

Laurence Rickels ofrece una lectura «monstruosa» de *Frankenstein*, libro surgido, como la propia autora indicara, de un caos originario: de sustancias oscuras y sin forma, que se van adosando a la manera del *pastiche*, mostrando las costuras que unen los fragmentos diversos que llegan a componer la precaria totalidad del relato. Rickels destaca el hecho significativo de que el propio monstruo habla en la obra «in the citational mode» (278), incorporando trozos de textos tomados de diversos registros estéticos, como si el lenguaje no le perteneciera, recurso que la autora utiliza como metaforización de la naturaleza artificiosa y pre-humana de su personaje: «In her own melancholic or antimetaphorical mode, she pieces together (just as the monster is sewn up out of corpse parts) a monstrous novel primally constituted out of fragments of overhearing and overreading» (278).

Representante de una estética residual y contracultural, el monstruo de Mary Shelley es resultado de un reciclamiento, es decir, de la acumulación y rearticulación de «found objects» que la tecnología vuelve a la vida, resignificándolos y otorgándoles una existencia *otra*, anticonvencional y

contranormativa.[40] *Frankenstein* exacerba, en este sentido, las características de lo monstruoso al construir como figura central de la novela una entidad precaria, inestable e inacabada. Su naturaleza intersticial le permite una posicionalidad exógena con respecto al sistema que no llega a contenerlo y en el cual el monstruo incursiona de modo ocasional, desestabilizando su orden con una otredad radical en la que se exacerba la propensión sensualista, el desborde emocional, la tendencia a la melancolía y la inestabilidad relacional. El tamaño del personaje-monstruo, cuya estatura es de aproximadamente dos metros y medio, lo convierte en una presencia inocultable y aterrorizante, a la vez que metaforiza su carácter excesivo, hiperbólico, *fuera de lugar*.

La expresión foucaultiana *tecnologías del yo* adquiere en *Frankenstein* un nuevo sentido, ya que incorpora a los significados filosóficos de ese concepto los aspectos relativos a la tecnología real, que crea la (id)entidad del monstruo como una forma impensada y al mismo tiempo modélica de ser-en-el-mundo. La tecnología científica aparece representada en la novela no solo en el proceso mismo de fabricación de ese ser de características inéditas, sino en la energía eléctrica a partir de la cual se logra revivir la materia inerte, práctica que Mary Shelley habría presenciado en el laboratorio de Andrew Crosse, científico aficionado que en su época adquiriera notoriedad por ensayar esos polémicos procedimientos con cadáveres a los que intentaba devolver a la vida.[41] De este modo, más allá de lo previsible, historia y fantasía se nutren mutuamente, materializando esta combinatoria en el producto híbrido del monstruo y en su melodramática trayectoria.[42]

The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1886), de Robert Louis Stevenson, centra en el dualismo identitario la clave de un drama psicológico en el que se articulan ambición, miedo y utilización de recursos de hechicería. Capturando la atmósfera represiva de la sociedad victoriana y su codificada estructuración social, la obra plantea una lucha que ha sido vista como el enfrentamiento de energías heroicas y antiheroicas que dramatizan la conflictividad de la naturaleza humana, sus límites y posibilidades.

Relatada a partir de la intuitiva perspectiva de un abogado, el señor Utterson, y de otros personajes que también comparten la función narrativa (Richard Enfield, por ejemplo), se presenta la peripecia de dos misteriosos personajes: un médico llamado Henry Jekyll y un inquietante individuo, el señor Edward Hyde, en quienes se desdoblan aspectos de una personalidad dividida, compuesta por elementos opuestos que despliegan una dinámica conflictiva y misteriosa. Las diferentes voces narrativas aumentan la textura del relato, que se va desarrollando en la convergencia de visiones y versiones complementarias,

informadas por distintos grados de penetración psicológica. Se ha notado que el relato, en el que se elaboran aspectos científicos, morales, legales y hasta «místicos y trascendentales», se define en relación a campos de prestigio profesional que enmarcan la figura masculina como núcleo del espacio social y de las políticas identitarias que lo caracterizan. Los principales narradores, que representan el discurso jurídico y el discurso médico, se involucran en la peripecia del *descubrimiento* de aspectos que siempre rodean a lo monstruoso: la develación del misterio del ser, el secreto de la anomalía corporal y psicológica y las razones que fundamentarían o negarían su legitimidad existencial.

En la enigmática y escindida figura del protagonista dual se juntan elementos que remiten a la sociedad capitalista, capturada por los mecanismos de la acumulación y la enajenación, procesos que metaforiza la novela de Stevenson. Aparecen representadas, asimismo, pautas que adelantan las propuestas del psicoanálisis: el desdoblamiento del yo (Jekyll y Hyde como «polar twins», según la propia caracterización del primero), la idea del doble (*doppelganger* o *alter ego*), la personalidad múltiple, las nociones de libido, represión, sublimación, etc. Asimismo, propuestas críticas más preocupadas de temáticas específicas vinculadas a la socialización victoriana y a la distribución de espacios simbólicos, atributos y valores vinculados al género han advertido en la *constelación Jekyll/Hyde* la mo(n)stración de un conflicto que tiene como epicentro el tema de la economía homosocial de la época y de las formas de transgresión que la caracterizan.

Sometido a la progresiva adición de información proveniente de estas vertientes, el lector se mantiene en suspenso acerca de las identidades que coexisten en el personaje del Dr. Jekyll hasta el final de la novela. La brevedad del relato, con sus ocho capítulos centrales, está rematada por la sección final en la que dos cartas póstumas –presentadas como textos autobiográficos– acotan la transmisión escrituraria y el pacto de lectura que la sostiene. De esta manera el texto oscila constantemente entre la interioridad de la conciencia fragmentada de Jekyll y las versiones de los múltiples narradores, entre referencias, discursos científicos y textos confesionales, haciendo del proceso de captación del yo un ejercicio caleidoscópico en el que la verdad se esconde en los vericuetos de la cognición y de su traducción discursiva. Cuerpo textual y cuerpo social, aspectos psicológicos, afectivos y cognitivos, se definen por el *patch-work* que caracteriza la construcción de lo monstruoso.

Compuesto por las múltiples versiones que van siendo aportadas desde diversos puntos de vista, apoyado en gradaciones, reticencias y develaciones parciales, el relato fija en lo corporal la materialidad de lo simbólico. La contradictoriedad se manifiesta como una fisura insoslayable que es constitutiva

de lo humano y que la convención social no puede suturar. Cuerpo, persona y género constituyen soportes categoriales que enmarcan al yo sin contenerlo. La novela de Stevenson ilustra el desborde de la diferencia, su carácter transgresivo y amenazante, que no puede ser sometido por los discursos de la época y que se manifiesta como ruptura, metamorfosis y melancolía.

En el personaje de Hyde, por ejemplo, se destaca su apariencia detestable, satánica y simiesca, rasgos de deshumanización e incompletitud propios de lo monstruoso. Su baja estatura –comparada con la de un enano o la de un troglodita– ha sido interpretada como una sugerencia que alude al hecho de que ha sido reprimido durante años y su fisicalidad ha llegado a ilustrar su condición sometida y replegada. Su imagen es elusiva y resiste toda fijación (no existen fotografías suyas y su aspecto parece cambiar continuamente), dando la pauta de una personalidad misteriosa y extraña, que se rige por normas distintas de las que definen la normalidad humana. Al mismo tiempo, la trama escrituraria expone una serie compleja de mediaciones que complejizan el dispositivo epistolar: cartas que contienen otras cartas, narrativas que canalizan opiniones ajenas a las del narrador, así como ángulos legales, médicos y puramente especulativos, crean una red polifónica que intenta atrapar, sin conseguirlo, el misterio de la identidad humana. La realidad del yo, su «verdad», permanece inaccesible a los «saberes» disciplinados y parciales que asedian su dominio.

Pero en este contexto es la *mirada* la que construye lo monstruoso y lo narrativiza, textualizando la cognición y haciendo del quiebre epistemológico un momento narrable, una experiencia que existe para ser contada y que, de otra manera, sería irrepresentable. La circulación de lo monstruoso tiene en esta obra un carácter inmanente, autocontenido. La monstruosidad es, más que una presencia, una cualidad decantada que acecha desde los vericuetos del relato. Mirándose al espejo, Jekyll interroga el misterio del yo: siente que ha perdido su identidad, su casa, su rostro y su nombre, y se somete a los efectos de la poción que cataliza su metamorfosis. Su cuerpo y su «persona» son la coartada de Hyde, el lugar en el que el mal reside desbaratando las fronteras de la individualidad y haciendo del soporte somático y psicológico una plataforma precaria e inestable. Lo que no se revela a la mirada es demoníaco, esencial e inevitablemente teratológico.

La trama, que combina aspectos detectivescos y morales, médicos y legales, desarrolla la lucha del bien y del mal como fuerzas en contienda por la captación del alma de un individuo. La identidad fragmentada del personaje ha sido decodificada de distintas maneras, siendo quizá la más convincente la que lo interpreta como representación del *gay gothic*, es decir, como ilustración de la vertiente que tematiza la represión de la homosexualidad y su metaforización

como patología social. En palabras de Ed Cohen, la novela de Stevenson, en particular la duplicación de la figura masculina, expresaría la desestabilización del género, que, al tiempo que obnubila al personaje femenino, expone «the failure of masculinity as a coherent subject position» (181). El sujeto dividido, dominado por impulsos y deseos que escapan a la racionalidad, es definido por esa dualidad enajenante en la que las dos partes se disputan la corporalidad mientras coexisten en el espacio común de la memoria. Jekyll se autodefine como «*double dealer*» (42), duplicidad dominada por el deseo de placer:

> And indeed the worst of my faults was a certain impatient gaiety of disposition, such as has made the happiness of many, but such as I found it hard to reconcile with my imperious desire to carry my head high, and wear a more than commonly grave countenance before the public. Hence it came about that I concealed my pleasures; and that when I reached years of reflection, and began to look around me and take stock of my progress and position in the world, I stood already committed to a profound duplicity of life. (*The Strange Case* 42)

Es justamente ese deseo el que desencadena la monstruosidad, al crear una transformación incontrolable en el sujeto: «The pleasures which I made haste to seek in my disguise were, as I have said, undignified: I would scarce use a harder term. But in the hands of Edward Hyde, they soon began to turn towards the monstrous» (*The Strange Case* 46).

Ed Cohen alude al contexto político sexualizado de finales del siglo xix como el espacio discursivo e ideológico en el que se debate el *doble standard* –hombre/mujer–, el cual reconoce en la masculinidad el núcleo de las políticas identitarias.[43] La normatividad heterosexual dominante, afincada en la monogamia, la familia y la sexualidad procreativa, requiere un sujeto masculino unificado donde corporalidad, conductas, valores y deseos confluyan como ejes de la ciudadanía y de la organización del saber. La duplicidad de Jekyll constituye una fisura que atraviesa simbólicamente el proyecto homogeneizante y unificador de la modernidad, instalando la inestabilidad en el centro mismo del sistema, transgresión que solo puede ser representada como anomalía. Stephen Heath indica, a su vez, que la obra de Stevenson se desarrolla paralelamente al avance de la sexología, posibilitando significativas convergencias interdisciplinarias.

> Stevenson's time is the time of the pioneer sexologists: *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* is published on the same year as Krafft-Ebing's *Psychopathia Sexualis* whose initial recognition of «the incompleteness of our knowledge concerning the pathology of our sexual life» might be taken as an insight into the difficulty Stevenson has in his story. (235-236)

Lo que el sexólogo Krafft-Ebing alude como «the never ceasing duel between animal instinct and morality» (5), encontraría en Stevenson su expresión

discursiva, en la que se narrativiza el problema social, científico y moral de la sexualidad masculina en el registro retórico de la autorrepresentación ficcional. *El extraño caso* daría, en este sentido, *corporeidad* a preocupaciones de su tiempo, canalizando a través de la imagen visual y discursiva una aproximación crítica a la modernidad y a sus regímenes de «verdad», los cuales son desafiados en el texto de Stevenson por las nociones de verdad parcial, hipocresía y secreto.

La obra conllevaría, más que un simple sentido moralizante, una orientación alegórica que expone la lucha interna como desagregación del individuo y, por extensión, de lo social. El individuo es construido como sujeto/objeto *queer* (extraño, peculiar, contranormativo), cuya alienación social termina en la autodestrucción. La construcción de lo monstruoso (la anomalía transgresiva, amenazante, corporalizada) tiene, como se sabe, un carácter profético que la dupla Jekyll/Hyde plantea como un augurio de disolución. Lo contingente es superado por una reflexión que alcanza a la naturaleza humana y atañe a las políticas identitarias y a los valores en los que estas se apoyan. En el tránsito de la particularidad de la diégesis a la universalidad de sus connotaciones existenciales, el texto atraviesa los niveles intelectuales, afectivos, éticos, místicos, legales y científicos, y se proyecta como profecía acerca de los conflictos del desenvolvimiento subjetivo y de las pretensiones de unicidad que intentan aprehenderlo y contenerlo:

> And it chanced that the direction of my scientific studies, which led wholly towards the mystic and transcendental, reacted and shed a strong light on this consciousness of the perennial war among my members. With every day, and from both sides of my intelligence, the moral and the intellectual, I thus drew steadily nearer to that truth, by whose partial discovery I have been doomed to such a dreadful shipwreck: that man is not truly one, but truly two. I say two, because the state of my own knowledge does not pass beyond that point. Others will follow, others will outstrip me on these same lines; and I hazard the guess that man will ultimately be known for a mere polity of multifarious, incongruous and independent denizens. (*The Strange Case* 42-43)

El tema de la verdad oculta, que solo puede ser descubierta de manera parcial y esconde un saber esencial acerca de la naturaleza humana, es inherente al tema del monstruo, al igual que la peripecia de exploración y des(en)cubrimiento que este genera. La novela se extiende más allá de sus límites, y pasa así de «la profunda duplicidad de la vida» a la multiplicidad, del desdoblamiento a la proliferación identitaria, noción que expone como hipótesis sobre lo real y que se aplica tanto al mundo real/social como al mundo interior, comprometiendo la idea de la razón como principio que unifica y da sentido orgánico a percepciones, sentimientos y saberes dispersos y contradictorios.[44]

Durante el proceso de exploración de la escisión identitaria, la novela plantea su aproximación específica y desencantada a lo monstruoso como una búsqueda

en la que la identidad solo puede ser captada en el espejo deformante del Otro; noción que se expresa en la icónica frase que organiza el relato: «He, I say –I cannot say, I», donde la subjetividad es conceptualizada a través de la otredad que, a la vez que se le opone, la integra y constituye. Jekyll agrega, en una caracterización contundente de su otra mitad: «That child of Hell had nothing human; nothing lived in him but fear and hatred» (*The Strange Case* 52).[45] El descubrimiento de lo monstruoso es más aterrador si se devela como interioridad comprometida por el mal, deshumanizada, pero animada por la intensificación emocional y por la voluntad de poder.

La monstrificación de Jekyll es decantada, casi metafórica. La acción del monstruo no se manifiesta como asedio de consumo orgánico (la ingestión de la sangre o la carne del Otro), sino como acechanza e invasión de su vida interior (su psicología, su afectividad, su cognición y su memoria), aunque tiene efectos igualmente devastadores y desestabilizantes. Confinada a la subjetividad de un individuo y contenida por la retórica codificada de la autorrepresentación, la obra de Stevenson penetra el canon de la monstruosidad, instalando la duda acerca del estatuto mismo de lo humano y de los monstruos que este aloja. Presenta un «caso» que ilustra sobre un quiebre indisimulable de la estructuración social y de la naturaleza misma de lo social. Si se quiere, la monstruosidad encarnada en Mr. Hyde es, a su modo, vampírica, sin serlo. Siniestro, pérfido, instintivo, contrahecho, es en su propia manera un hombre-lobo que merodea los dominios científicos, morales y jurídicos de su tiempo, un zombi que coloniza los protocolos biopolíticos de la modernidad desestabilizándolos, un ser intersticial y fronterizo, ilegítimo, anómalo y amenazante.

En *Drácula* (1897), del escritor irlandés Abraham «Bram» Stoker (1847-1912), el tema de la sangre succionada, que el relato de Polidori instalara en la literatura europea muchas décadas antes, conecta diversos estratos sociales a través de la agresión a la individualidad y la exaltación de las relaciones interpersonales, ilícitas y fuertemente corporeizadas que plantea el vampirismo, práctica cuyas derivaciones simbólicas han permitido vincular este tipo de narraciones a temas sexuales, sociales y económicos desde la perspectiva de la crítica marxista, feminista, psicoanalítica, etc.

La obra de Stoker estuvo precedida por la menos conocida novela gótica *Carmilla*, escrita por otro escritor irlandés, Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873). Publicada primero como folletín en la revista literaria *The Dark Blue*, entre 1871 y 1872, la historia es protagonizada por una mujer-vampiro cuyo nombre, Carmilla, es anagrama del verdadero apelativo de esa mujer, la condesa Mircalla Karnstein. Este personaje de ficción está supuestamente inspirado en la

«condesa sangrienta» Erzsébet Báthory, cuya historia fuera objeto de múltiples ficcionalizaciones y reescrituras a lo largo de siglos. También la historia de Carmilla inspira numerosas versiones en la literatura, el cine, los cómics y otros medios. Siendo muy admirado por su técnica narrativa y por la originalidad de sus temas, Le Fanu ha sido reconocido por haber fijado tempranamente el paradigma del vampirismo lésbico, de larga trayectoria posterior.[46]

Sería sin embargo la obra de Stoker la que pasaría a concentrar la atención de la crítica como aquella que consolida el género vampírico en la tradición occidental. Los rasgos generales de este estilo son bien conocidos. La transgresión constante del límite entre vida y muerte, humanidad y no-humanidad, bien y mal, ciencia y hechizo, sueño y vigilia, sujeto y objeto crea atmósferas y personajes ambiguos que desarticulan las certezas del conocimiento e introyectan elementos de satanismo, abyección y misterio en la racionalidad moderna. La inclinación al mal se asimila en muchos casos a la animalización y a mutaciones que confunden los dominios de la naturaleza. Asimismo, como ha señalado Beal, el tópico de la sangre extraída se inscribe en un amplio campo de connotaciones: «For blood is not simply life but also masculine potency, and Dracula's blood not only threatens to contaminate the distinction between life and death; it also endangers the patriarchal order of familial relations, which are at the heart and soul of larger Victorian society…» (131-132).

El vampiro es, en todo caso, un personaje en el que la monstruosidad ha sido refinada y reducida a una serie de elementos elípticos en los que se sublima lo grotesco. Para dar algunos ejemplos de esta sublimación, valga mencionar que la naturaleza deseante del vampiro se manifiesta como un merodeo contemplativo y persistente del objeto de su ansiedad. La succión de la sangre generalmente presentada bajo la forma de pequeños orificios en el cuello, o como un beso apasionado, prepara la fusión de los cuerpos. El ataque, como un abrazo que el vampiro cubre bajo su capa, y la progresión de la víctima hacia la muerte son mostradas como debilitamiento, palidez y extinción paulatina de los signos vitales. Puede decirse que la del vampiro es una monstruosidad elegante, no exenta de sobretonos aristocráticos, que disfraza los aspectos grotescos bajo la apariencia de la sensualidad del personaje y de su capacidad de seducción. En su estudio «Reflections on the Grotesque», Joyce Carol Oates señala que la figura del vampiro articula de manera efectiva repulsión y erotismo, atenuando la fisicalidad de lo monstruoso y otorgándole un toque de sublimidad que disfraza la truculencia antropofágica.[47]

Como Carroll recuerda, en su ensayo psicoanalítico *On the Nightmare* (1910), Ernest Jones, discípulo de Freud, analiza el tema de la succión de la sangre como

forma de la seducción, que encubriría el vergonzante deseo incestuoso dirigido hacia algún pariente muerto, ya que los vampiros míticos comenzaban por canalizar sus impulsos dentro de la familia. Tal atracción, enmascarada por los recursos del sadismo y de la repulsión, hace de los vivos víctimas pasivas dirigidas por la energía de los muertos, cuya «agencia» permitiría a los vivos el goce sin culpa. Tal transformación de la atracción en repulsión y de la regresión de la forma genital de la sexualidad a su manifestación oral (mordida y succión de la sangre) vendría a satisfacer los deseos incestuosos y necrofílicos, amalgamándolos en una combinatoria de erotismo y horror, camuflada en pulsiones primarias, inconfesables e irrepresentables, de carácter incestuoso. La repulsión sería el sentimiento que permite que el placer se consiga (Carroll 169-170). De esta manera, lo monstruoso al mismo tiempo transgrede y confirma la norma:

> [A]rt-horror is the price we are willing to pay for the revelation of that which is impossible and unknown, of that which violates our conceptual schema. The impossible being does disgust; but that disgust is part of an overall narrative address which is not only pleasurable, but whose potential pleasure depends on the confirmation of the existence of the monster as a being that violates, defies, or problematizes standing cultural classifications. (Carroll 186)

La célebre novela de Stoker, considerada «la primera sintaxis del vampiro» (Quirarte 25), estuvo precedida por el cuento de Mary Elizabeth Braddon «Good Lady Ducayne» (1896), en el cual, según indica Quirarte, ofreciendo una variante de las narrativas canónicas sobre vampirismo, la extracción de sangre de las jóvenes víctimas es realizada por una «dulce y generosa anciana» con la complicidad de su médico (21). El relato refuerza la presencia del tema en los imaginarios de finales del siglo xix, pero será sin duda *Drácula* la obra que concitará mayor atención, consolidando a la vez el tema y el estilo del gótico vampírico a nivel transnacional.

Objeto de múltiples interpretaciones vinculadas a las características del Conde Drácula y a sus hábitos (principalmente la succión de sangre, pero también su gestualidad, su acento, su atuendo, etc.), la obra de Stoker ha sido objeto de interpretaciones socio-históricas que la relacionan con el declive internacional británico a fines del siglo xix, debido al debilitamiento de las actividades comerciales y a los problemas políticos acontecidos tanto a nivel doméstico como internacional. Sin embargo, la complejidad simbólica del vampiro se extiende también a otros espacios del conocimiento y de la experiencia social. En palabras de Braham,

> Bram Stoker's *Dracula* (1897) built on several centuries of vampire lore, but encapsulated the concerns of late-Victorian England: the conservation of empire, the threat of miscegenation, the changing roles of

women in industrialized societies, the question of evolution, and the recently elaborated germ theory of disease. (*From Amazons to Zombies* 12)

Desde esta perspectiva se ha visto en la obra de Stoker, como en otras del período victoriano, no solo una metáfora de los temores que despierta el conocimiento científico, sino también la representación del peligro de una «colonización inversa», en la cual las fuerzas oscuras de una *otredad* instintiva, primitiva y desviada del programa civilizatorio del imperio británico buscaban imponer su dominio. De ahí que se haya leído la obra como una requisitoria antimperialista y como una advertencia cifrada sobre el peligro de que otras naciones europeas compitieran por la hegemonía internacional que Inglaterra iba perdiendo aceleradamente.[48]

Asimismo, el texto de Stoker se ha vinculado a la invención de la linotipia, que revolucionaría las formas de reproducción y diseminación del conocimiento, así como al surgimiento del gramófono y la máquina de escribir, que constituyen tópicos recurrentes en la novela de Stoker, la cual comienza con un viaje en tren, elementos todos que marcan el trasfondo industrialista de la novela y los vínculos entre individualismo y capitalismo, que la narración elabora simbólicamente.[49] Rickels sugiere que la figura del Conde Drácula es la imagen fantasmática del nuevo imaginario que se abre con estos avances de la tecnología, los cuales influirían en el escenario sociocultural de la época. Otros críticos, como Leah Richards, persiguen a su vez esa misma línea temática, que se desarrolla en la novela paralelamente a la anécdota central en torno al vampirismo. En efecto, el tema tecnológico intersecta tanto la trama principal de la narración como los imaginarios culturales de la época, peculiaridad que afecta la construcción misma de la novela y articula de manera efectiva la relación entre literatura, oralidad, folklore y melodrama.

Según indica Friedrich Kittler en «*Dracula's* Legacy», «*Dracula* is no vampire novel, but a written account of our bureaucratization» (164). El personaje de Mina es la mediación entre dos mundos; representa la modernización tecnológica y el avance de la mujer en terrenos hasta entonces vedados tanto en la esfera pública como en la privada. De modo más concreto, dentro de la economía de la novela, funciona como el dispositivo que unifica y da sentido a las múltiples versiones y registros discursivos que permiten una aproximación cognitiva al misterio del personaje central y al significado de sus peculiares atributos. Mina es responsable, en ese sentido, de la creación de lo que Richards alude como una «autoridad transpersonal» y transnacional, tarea escrituraria y editorial que es la que termina por vencer al monstruo. Para Kittler, es esta representación tecnocultural, y no la exhibición de los mecanismos

atávicos del mal entendido como fuerza primitiva o demoníaca, la que ocupa el corazón de la novela de Stoker.[50]

En *Drácula*, el aspecto compositivo funciona como contrapartida formal del personaje central y de su campo simbólico, ya que incorpora los recursos de la heterogeneidad y la fragmentación como procedimientos constitutivos y generadores de significado. Jennifer Wicke, refiriéndose al modo de producción del texto ha destacado el hecho de que este constituye

> [a] narrative patchwork made up out of the combined journal entries, letters, professional records and newspaper clippings, that the doughty band of vampire hunters had separately written or collected, [which] is then collated and typed by the industrious Mina, wife of the first vampire target and ultimately a quasi-vampire herself […] The multiplicity of narrative viewpoints has been well discussed, but the crucial fact is that all of these narrative pieces eventually comprising the manuscript that we are said to have in our hands emanate from radically dissimilar and even state-of-the-art media forms. *Dracula*, draped in all its feudalism and medieval gore, is textually completely *au courant*. Nineteenth-century diaristic and epistolary effusion is invaded by cutting edge technology, in a transformation of the generic materials of the text into a motley fusion of speech and writing, recording and transcribing, image and typography. (469)

Si el monstruo-vampiro es construido justamente por la fusión de elementos dispares y como concentración de una disparidad radical que se aloja de manera precaria y discontinua en la corporalidad (aunque la rebasa en todas direcciones), la organización textual remeda y refuerza esas tensiones al materializar en la fragmentariedad, la pluralidad y el pastiche escriturario la naturaleza des-organizada, segmentada y anómala del personaje y del mundo que representa. El material que da base al relato articula lo disímil y lo desjerarquiza. En la textura de *Drácula* la órbita privada del diario y de la correspondencia personal converge con la impersonalidad periodística que representa y nutre el espacio público. Este ensamblaje informativo e interpretativo expresa una subjetividad fisurada y ansiosa, beligerantemente ajena a las normas que rigen el entorno social, ética y estéticamente discordante y, al mismo tiempo, agresiva, melancólica y melodramática. Según Rickels, esta *circulación textual* remeda la circulación de la sangre de un organismo a otro, y la circulación del capital («from blood to money») y de las propuestas de la tecnología como indicadores de cambio social y desafío epistémico. Este crítico incluso interpreta *el trabajo del duelo*, que aparece representado en la novela de Stoker y asociado freudianamente a la melancolía, con la *circulación del deseo y de la vida*, ya que la pérdida es reciclada por sustitución permanente de nuevas víctimas, que no eliminan sino que apenas canalizan el deseo del *Otro* (26-27).

Las interpretaciones psicoanalíticas de *Drácula* son las más conocidas y reelaboran en torno a la novela los temas de la sublimación, la dualidad, el retorno de lo reprimido, el inconsciente individual y colectivo, la fase del espejo

en el proceso de construcción identitaria, el tema del goce y la melancolía y el impulso tanático, así como diversos aspectos relacionados con el desarrollo de la sexualidad y la definición del género.[51]

Pero quizá la línea más prolífica de interpretación de esta novela canónica gira en torno a las conocidas interrelaciones entre capitalismo y vampirismo. Moretti señala el pragmatismo capitalista de Drácula, quien no desea *derramar* (desperdiciar) sangre sino *consumirla*, usarla como valor de cambio, como mercancía simbólica, como herramienta cuya fuerza debe ser reciclada para lograr la conquista del mundo. Como la mercancía –como el vampiro– la sangre circula nutriendo los canales productivos y reproductivos de la modernidad, es el fluido que aceita las máquinas, que vincula deseo y capital, vida y control de los bienes de producción. Oro y sangre son dos elementos que se asocian y complementan: la sangre, como principio de transmisión dinástica del poder político-económico, y la pureza de sangre, como concepto vinculado al privilegio de la nobleza, recorren las narrativas del vampirismo en muchas de sus versiones clásicas.

Según Beal, la figura del Conde Drácula personifica todo lo que la moderna Inglaterra proyecta como *otredad*.[52] En primer lugar, su aparición es representada como una invasión que amenaza la pureza nacional a través del ataque a las mujeres, símbolo de la patria y de la reproducción de la especie humana. En segundo lugar, la cualidad contaminante del Conde Drácula se opone a la pureza de la cultura a la que ataca y solo puede ser eliminada por la vía de una re-sacralización. Inglaterra es así el núcleo sagrado y centro político de la creación (Beal 124). Finalmente, Drácula representa asimismo la otredad religiosa, ya que está imbuido de desviaciones notorias de la doctrina protestante, las cuales incorporan elementos de primitivismo y superstición relacionados con el retorno de los muertos y la tradición vampírica. Sin embargo, como Beal y otros críticos señalan, el Conde no puede ser reducido a una dimensión diabólica. Más bien, consistentemente con la figura del monstruo, constituye un compuesto híbrido donde bien y mal, lo divino y lo demoníaco, coexisten en compleja proximidad.[53]

Como el capitalista que explota el trabajo proletario, el vampiro absorbe la sangre de los vivos para seguir viviendo parasitariamente, debilitando al otro para fortalecerse. La dimensión biopolítica del texto es evidente e ineludible. La voluntad de acumulación y el sacrificio del Otro saturan el espacio narrativo y hacen del vampirismo una de las formas más claras de codificación de la modernidad, particularmente de sus estrategias de explotación del trabajo y su costo social. El monstruo enfrenta un destino fatal que lo impulsa a la búsqueda

incesante de *lo mismo*. Drácula, condenado a ser quien es, es la primera víctima en una trayectoria antiheroica, al mismo tiempo individualista y despersonalizada, marcada por los efectos de la alienación y por el fetichismo de la mercancía. La sangre seduce al monstruo y se convierte en una obsesión que compromete todos los niveles de lo corporal y de lo emocional, que atrapa cuerpo y alma, revelando la lógica de la acumulación permanente, de la extracción de la fuerza del Otro y del consumo infinito.

La película *Drácula* (*Universal Studios*, 1931), dirigida por Tod Browning y protagonizada por Bela Lugosi, materializa también, en el acento extranjero que imprime la dicción del actor húngaro, el elemento de la amenaza exterior que se cierne sobre el mundo occidental. Pero en el film quizá el elemento que incorpora mayor cohesión a lo narrado es la mirada, que ya se enfatiza en este estudio como dispositivo de construcción narrativa. La mirada organiza y cohesiona el universo ficticio en torno al elemento del deseo y de la fuerza que se aúnan en la visión del Conde, que *penetra* al Otro y lo captura en la ansiedad tanática. Libido y destino trágico constituyen dos lados inseparables de la pulsión insaciable de posesión y consumo que define al personaje y a la narrativa que este protagoniza.[54]

Estos textos desafían los conceptos de racionalidad, totalización, regulación y progreso, incorporando la abyección en un mundo desacralizado en el que los cuerpos se mueven como autómatas sin alma y revelan el cadáver que existe en potencia en el interior del individuo. La humanidad aparece, desde esta perspectiva, como un atributo inestable y huidizo que mira hacia el abismo, una aventura en la que los significados colapsan en el particularismo de la vida, proyectándose de manera vana y errática hacia un afuera-de-sí-mismo que conduce a la destrucción de la identidad y al desmantelamiento de *lo social*.

La voluntad de representar el espacio de la sinrazón estimula la imaginación y guía la figuración fantástica y parabólica del género narrativo que tiene en *Drácula* uno de sus pináculos. El siglo xix ya no puede apelar a la clara separación de lo virtuoso y de lo demoníaco que había sido posible en siglos anteriores. La era industrial, con las promesas de prosperidad y las simultáneas amenazas de destrucción, conduce a imaginarios ambiguos y de difícil representación en los que las codificaciones anteriores van perdiendo vigencia.

Satan is a fallen angel; human beings are at the same time virtuous and vicious, magnificent and abject. Such a portrayal of unreason, after its banishment from reason, necessarily created a sense of confusion and ambiguity. The old polarization between good and evil that had been effective in the Gothic tales disappeared with the progressive internalization of the demonic. As a result of this process, an epistemological uncertainty arouse in bourgeois thought, a crisis that was articulated through and tamed by the fantastic and that […] very often appeared in artistic representation in the form of madness, hallucinations, or multiple divisions of the subject. (Monleón 24)

La extrema corporalización que es propia de estas narrativas remite a un mundo des-encantado que ha renunciado a la trascendencia y se enfrenta al drama de la finitud y al vacío del consumo infinito. Están ya sentadas las bases para una crítica profunda de la modernidad y de sus basamentos económicos, políticos y sociales. La requisitoria contra los excesos del racionalismo y la pretensión totalizadora y salvacionista de la ciencia y la tecnología asume forma metafórica y se extiende alegóricamente a campos de significación ética, política y estética.

Estos aspectos de corporeidad son los que han capturado con mayor persistencia los imaginarios visuales de la modernidad. Las artes visuales y la literatura han representado vívidamente imágenes de monstruos con particular delectación en las alusiones a fluidos corporales, mostración del cadáver, procesos de descomposición, ambientes devastados, espacios claustrofóbicos y siniestros. El monstruo ha entrenado la mirada moderna en una verdadera pornografía del horror, que expone sin pudor la interioridad traumática que se derrama en las escenas de victimización. El monstruo es un transgresor incansable de límites y fronteras, ya que en sí mismo «todo borde es abyecto» (Creed 66); y todo espectador es un *voyeur* insaciable, que consume vicariamente su propia insatisfacción en el deseo oblicuo del monstruo que se sacia consumiendo al Otro. Pero si, como ha notado la crítica, el monstruo del gótico era reconocible, en el siglo xix apenas se desvía de la norma social. A veces se confunde con el individuo común, a veces asume formas estereotipadas que lo asimilan al proletario o a personas de las clases bajas (el mendigo, el indigente, el criminal, el enfermo mental), sectores *otrificados* («*monstrificados*») y representados a través de algún rasgo que denota su marginalidad y permite situarlo dentro de la estratificación social establecida.

Al estudiar la «economía gótica» como productividad metafórica, Judith Halberstam advierte que el género gótico construye constelaciones simbólicas en las que se articulan clase, género, raza, sexualidad y capital, elementos utilizados por Marx en su representación de la naturaleza gótica del capitalismo, sistema capaz de efectuar la mutación de materia en mercancía, mercancía en valor y valor en capital. Según Halberstam, «Dracula is indeed not simply a monster but a technology of monstrosity» («Technologies» 334), ya que en él se concentran una serie de rasgos y de procedimientos que definen el género y sus connotaciones principales en torno al tema de la identidad/otredad en relación con la raza, el género y la sexualidad. Una de las facetas del tema identitario desplegado en la obra de Stoker sería, según Halberstam, el del judaísmo tal como este es percibido desde la perspectiva del antisemitismo moderno. El personaje de Drácula articularía así elementos que lo vinculan con el estereotipo

gótico antisemita del judío errante, «a monster with bad blood, […] unstable gender identity, sexual and economic parasitism, and degeneracy» («Technologies» 337). Stoker hace del Conde la representación misma de la otredad, concentrando miedos, rechazos y prejuicios en una corporeidad que sintetiza este aspecto del tema identitario, fijando en la succión de la sangre la prejuiciada relación entre judaísmo y capital.

Drácula adquiriría una dimensión paradigmática, dando lugar a una gran cantidad de readaptaciones que experimentan con las posibilidades de esta forma específica de representación de lo sobrenatural. Las estrategias utilizadas a partir de esta figura –para ofrecer una versión compleja, secularizada y al mismo tiempo trascendente del mal– tendrían fuertes derivaciones en la literatura, la música y las artes visuales. Estas encuentran en la atmósfera gótica un espacio de alternatividad propicio para la crítica y la expresión de sentimientos vinculados a los temas de la represión, el desborde afectivo y la sublimidad de la naturaleza humana, enfrentada a sus propios límites físicos, emocionales y cognitivos.

Múltiples vías se abren como reelaboraciones de la figura icónica del Conde Drácula y del drama interior que lo define. Siguiendo la línea abierta por esta obra y apareciendo como una adaptación no autorizada de la novela de Bram Stoker, la película muda *Nosferatu* (1922), dirigida por F. W. Murnau en el estilo del expresionismo alemán, es considerada una de las obras maestras del género en su más temprano desarrollo fílmico. La versión de Murnau modifica algunos aspectos de la novela, suprimiendo personajes secundarios y alterando elementos de la trama, como por ejemplo la reproducción vampírica. El Conde Orlok no produce la réplica de su especie por transmisión directa de sus atributos a través de la mordida, sino que mata a sus víctimas. Se mantiene sin embargo la idea de la plaga, situando la anécdota en los espacios icónicos de Alemania y Transilvania.[55]

MONSTRUOSIDAD Y MODERNIDAD

Los monstruos tienen en la modernidad una presencia conspicua que atraviesa espacios y niveles culturales, que abreva tanto en las tradiciones más antiguas como en las fuentes de la cultura popular y en los nuevos territorios de la industria cultural, la cual se encuentra estrechamente ligada a la expansión del mercado y a las presiones y estímulos que este incorpora. Estos procesos, que se caracterizan no solamente por el desarrollo y la diseminación de la ciencia y la tecnología, sino por la modernización de los aparatos ideológicos del Estado y

por los procesos de transnacionalización del capital, transforman y perturban los imaginarios colectivos. Estos asisten a la progresiva despersonalización de la cultura, el incremento del individualismo y el predominio de la razón instrumental que arrasa con los valores de la sociedad tradicional. La desorientación que acompaña estas transformaciones y el desencantamiento progresivo de un mundo cada vez más orientado hacia el objeto, la masificación y la aceleración productiva se traducen en sentimientos que parecen requerir un nuevo vocabulario y un nuevo repertorio de imágenes capaces de comunicar una experiencia cotidiana inédita y desestabilizante. Los nuevos horizontes del saber, la porosidad de las fronteras disciplinarias, las transformaciones de la subjetividad, los cambios que se producen en el nivel de la creencia, del consumo y de la socialización se expresan muchas veces a través de imágenes que remiten a un mundo afantasmado, poblado de incertidumbres y ambigüedades. Esta atmósfera excita, aterra e invade al individuo con deseos e impulsos en los que se combinan las certezas de un mundo que va desvaneciéndose y los descubrimientos de un universo que se manifiesta como ajeno, prometedor y casi siempre inalcanzable.

En construcciones filosóficas, literarias y visuales, tanto como en el discurso de las ciencias políticas, la antropología, el psicoanálisis, etc., la figura del monstruo expresa, por un lado, la supervivencia de imaginarios míticos, supersticiones y leyendas que hacían referencia a un mundo aprehensible y representable, poblado de alegorías y mensajes cifrados, vinculados a contenidos trascendentes que desafiaban la imaginación y la racionalidad. Por otro lado, el monstruo pasa a encarnar también sentimientos y miedos vinculados a la experiencia de la modernidad: la soledad, la alienación, el caos, la pérdida de la identidad relacionada con el anonimato y la despersonalización de las grandes ciudades, los miedos de/a la multitud, a la máquina, a la desterritorialización, a la automatización de la vida, al control biopolítico.

Ideológica y estéticamente *lo monstruoso* –y no necesariamente *el monstruo* particularizado– se articula dentro de los horizontes sociales de la modernidad con un impacto destinado a remover las bases mismas del *statu quo*, o al menos a promover el cuestionamiento de sus principios y objetivos, aunque es innegable que también, en muchos casos, lo monstruoso integra los discursos dominantes como recurso de reafirmación de la hegemonía y descalificación de formas alternativas de concebir lo social. En cualquier caso, la figura del monstruo expone y metaforiza contenidos que de otra manera permanecerían reprimidos en el inconsciente colectivo. Como ha indicado McNally,

The structures of denial that dominate conscious life in modernity are so habitual, the intellectual and

cultural web that normalizes the repression of unconscious desires so intricate, that only images with explosive power can break the web of mystification. This is why psychoanalysis (at least in its most genuinely radical version) is compelled to *dramatize*, to use a metaphorical language and imagery that shocks the modern mind. (6, énfasis del autor)[56]

Los monstruos contribuyen a dibujar una «cartografía de lo invisible» (McNally 6-7). Al cuerpo deforme y disruptivo del monstruo se desplazan simbólicamente las fuerzas del capital, el funcionamiento del inconsciente, los impulsos discriminatorios y excluyentes de la sociedad moderna, así como las dinámicas de una «economía zombi», la cual implementa formas de producción y explotación que se apoyan en los avances de la tecnología y en la expansión de los mercados, enajenando cada vez más al individuo con respecto a sí mismo y a la naturaleza. La transformación de subjetividades y el surgimiento de nuevas formas de agencia política y social, así como las modificaciones que se registran a nivel de la familia, la sexualidad, las políticas de género y la tecnología encuentran, asimismo, en lo monstruoso un espacio adecuado para la representación de los desquiciamientos y rearticulaciones de *lo social*.

Un estudio de los monstruos occidentales permite percibir el campo de ansiedades, miedos y frustraciones que recorren la época en relación con los efectos del disciplinamiento social que acompañan los proyectos de modernización. En distintos contextos, los regímenes autoritarios y excluyentes impusieron formas variadas de violencia sistémica en nombre del pensamiento científico, el progreso y el orden social, implementando modalidades monstruosas de ejercicio del poder y monstrificando a su vez al *Otro* para definirlo como enemigo. Percibido como *diferente* y consecuentemente descalificado como amenaza política o como atentado a los valores dominantes –debido a su diversidad étnica, pertenencia cultural, diferencia de género, preferencia sexual, discapacidad física, etc.–, el *Otro* fue conceptualizado como monstruo en diferentes grados en los discursos del nazismo y el *apartheid*, en los contextos del pensamiento positivista, en la ideología anticomunista, en el sentimiento xenófobo, en los debates sobre o contra el mestizaje, en las concepciones homofóbicas, en la defensa de la «normalidad» corporal como estatuto productivo y armónico y de rechazo a la minusvalía física y a la enfermedad mental. Aunque criterios de exclusión como los mencionados estuvieron presentes principalmente en torno a las cuestiones de género, sexualidad y raza a lo largo de la historia en todas las culturas, los mismos proliferaron y adquirieron su forma contemporánea al vincularse al pensamiento cientificista y a las nociones modernas de soberanía, nacionalidad y ciudadanía. Tales estrategias de control y exclusión se entronizan en la estructuración institucional e ideológica del Estado y en las nociones de comunidad/inmunidad

social, darwinismo social y eugenesia.

Asimismo, el recurso de la monstrificación sirvió para expresar sentimientos conservadores en contra de la modernidad, entendiéndola como ataque a los valores de la tradición y como deshumanización de la vida social. En este sentido, el vampirismo funcionó muchas veces como metaforización del simulacro, de aquello que esconde sus verdaderas cualidades constituyendo una amenaza latente contra la sociedad. Como materialización de la hibridez, la corrupción y la decadencia, el vampiro es capaz de infiltrar el cuerpo social y difundir la abyección como una peste que ataca los fundamentos del sistema. Sus atributos arcaicos, vinculados a lo oculto, lo abyecto y lo siniestro, sirven ejemplarmente para alegorizar las fuerzas negativas que amenazan a la sociedad y los impulsos imprevisibles que animan al individuo.

Monstruosidad y nación

En América Latina, desde el siglo xix, las representaciones de la nación –particularmente las que se expresan de acuerdo al sistema binario, como la lucha de la civilización contra el primitivismo y la barbarie– abundan en imágenes fantasmagóricas y escenas de salvajismo deshumanizado. Ejemplos de ello se observan en el *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) o en *El matadero*, escrito por Esteban Echeverría (1805-1851) entre 1838 y 1840, aunque publicado en 1871. En esta obra el pueblo es mo(n)strado como repositorio de cualidades irreductibles al proyecto de construcción de la nación-Estado y opuesto a los valores del modelo civilizatorio europeo adoptado por las oligarquías regionales. La relación entre monstrificación y nacionalismo adquiere en el caso argentino una dimensión paradigmática, por la centralidad del texto de Sarmiento en los imaginarios del latinoamericanismo y en la historia cultural de América Latina, de ahí que valga la pena atender a la constelación discursiva que se desarrolla a partir de la figura del monstruo y de su amplia simbología.

En su artículo «La ‘máquina teratológica’ en el *Facundo* de Sarmiento. Una lectura biopolítica de la literatura argentina», Andrea Torrano enfatiza, a través del concepto de Agamben de «exclusión inclusiva», la fluidez expuesta en el texto de Sarmiento entre los conceptos de civilización y barbarie; es decir, la complejidad que informa el dualismo de esta obra clave del historicismo romántico latinoamericano, el cual se ha interpretado muchas veces de una manera excesivamente simplista y maniquea. Según Torrano,

> en el *Facundo* la barbarie y la civilización pueden ser leídas a través de dos máquinas que operan de manera antagónica, pero, al mismo tiempo, de forma complementaria: por un lado, la “máquina antropológica”, que produce al hombre, y, por otro, lo que denominamos “máquina teratológica”, que fabrica al monstruo. (s. p.)

La barbarie representada en el personaje de Facundo Quiroga se afinca en su fisonomía y en sus acciones, en su naturaleza animal y en sus relaciones antagónicas con la cultura, la cual promueve los valores de la humanización, el control de los instintos y la regulación del poder. Quiroga comparte con Rosas el exceso que lo coloca fuera de los parámetros de la «normalidad» y que lo relaciona con el espacio insumiso e irrepresentable de la monstruosidad. Se trata de un ámbito social e ideológico dominado por la violencia y el terror, es decir, altamente emocionalizado y distanciado de la racionalidad y la mesura; un espacio, como Torrano indica, ubicado en las afueras del pacto social y de los

valores y principios que lo sostienen.[57]

La novela naturalista provee a su vez un amplio repertorio de representaciones del inmigrante como encarnación de la abyección y del mal que corroen el cuerpo nacional. Las novelas de Eugenio Cambaceres (1843-1888) tematizan el miedo social a la contaminación de la homogeneidad nacional y de la identidad colectiva, imaginada como un compendio de cualidades que remiten al modelo europeo y concentran los requisitos necesarios para la construcción de la ciudadanía. Como ha indicado David Solodkow con respecto al determinismo social que caracteriza la perspectiva narrativa en la novela *En la sangre* (1887),

> [l]a escritura de Cambaceres habla del Otro del ser nacional cuya identidad monstruosa se halla configurada a partir de una hibridación; de una conjunción entre lo que aparenta ser humano y cierta "animalidad" instintual (sic) que lo desmiente, que anula sus rasgos de humanidad […] De este modo, la imagen del espejo realista/naturalista, al ver al Otro, no hallará sino monstruosidades: enfermos engendros portadores del contagio, lenguajes bárbaros aún en su fase de articulación fonética y toda una serie de elementos negativos que configurarán el marco (etno)teratológico sobre el cual se desplegará la mirada antropológica de Cambaceres y su Generación […] El híbrido se constituye así como el monstruo decimonónico a conjurar. Ya no se tratará de una superposición del discurso médico sobre sujetos patológicos (el masturbador, la histérica, las anomalías sexuales), sino de ciertos elementos que tiñen al contorno objetivado del cuerpo del Otro: color de la piel, el origen de procedencia, la lengua, y que atribuyen un repertorio de conductas a corregir asociadas a ciertas características físicas perturbadoras. (95-96)

Las alegorizaciones de lo nacional que tienen en la monstruosidad uno de sus pilares figurativos se extienden en América Latina del siglo xix al xx. Esta continuidad revela la canonización de lo monstruoso como espacio simbólico que sirve, entre otras cosas, para enfatizar la continuidad de una barbarie congénita emergida de la articulación anómala de concepciones eurocéntricas de orden y progreso, y trasplantadas a sociedades otras, cuya especificidad impide la asimilación sin más de esos modelos. La desarticulación económica, política y social postcolonial y los componentes vernáculos que sobreviven a la dominación colonial constituyen obstáculos que imposibilitan la adopción de los paradigmas civilizatorios adoptados por las elites. Tal desquiciamiento epistémico, traducido a los términos de la política regional, da como resultado la entronización de la monstruosidad en la institucionalidad nacional.

En otros contextos, la *novela regionalista o novela de la tierra* (*La vorágine*, *Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra* [1926]) integrará monstruosidad, naturaleza y voracidad sexual en una síntesis que elabora los límites del proyecto civilizatorio de la modernidad y las fuerzas de lo telúrico y lo vernáculo como antagónicas a los modelos europeos de civilidad y progreso. La continuidad entre las narrativas de la conquista, en las cuales la naturaleza americana era vista a la vez como promesa de abundancia y como amenaza físico-natural que resistía el avance de la racionalidad occidental, es notoria en estos textos, aunque

en la *novela de la tierra* el proyecto de nación aparece interpuesto como redefinición de la hegemonía y como fuerza exógena impuesta sobre las lógicas regionales. Lo monstruoso aparece en general diluido bajo la forma de rasgos personales, excepcionalidad, irracionalismo o instintos desatados, pasando a formar parte de la indomable realidad americana y de los personajes que la representan. Naturaleza, carácter y destino aparecen también asociados, siendo lo monstruoso un significado que atraviesa las fronteras entre esos niveles e incorpora la idea de que hay una violencia inherente tanto al proceso civilizatorio como a las realidades que lo resisten. Elementos espectrales, sugerencias mágicas y factores irracionales informan esta aproximación al medio natural como contexto simbólico de una razón de Estado que no llega a colonizar todos los niveles de lo real. Todo aquello que es irreductible a las lógicas civilizatorias rebasa los modelos representacionales de carácter convencional empujando los límites de la novela burguesa.

En un mismo sentido, el movimiento *Antropofagia*, cuyos principios se exponen en el *Manifiesto antropófago* (1928) de Oswald de Andrade, plantea a su vez, en clave antropológica, la poética del excepcionalismo americano. En los contextos de reflexión sobre los límites y el sentido político y social de la «cultura nacional», este movimiento consolida una posición alternativa, fijando en la idea del canibalismo una imagen en la que la voracidad cultural se figura como uno de los elementos constitutivos en el proceso de formación identitaria, consistente en la incorporación de lo *Otro* para el fortalecimiento y enriquecimiento de los valores propios.[58]

Con posterioridad, la obra de Juan Rulfo (1917-1986) –concretamente *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955)– integrará el fantasma como parte de imaginarios populares que registran los conflictos y desafíos de la modernidad desde la perspectiva de sectores marginados, cuyas epistemologías elaboran los temas de la muerte, la escasez, el territorio, la naturaleza y el poder a través de modelos alternativos y con frecuencia antagónicos respecto a los principios dominantes. Las almas en pena que recorren el mundo desolado del campo mexicano se encuentran atrapadas en un entre-lugar similar al de la condición social de la población traicionada por la república y por la revolución, donde la dominación colonialista se perpetúa como colonialidad. La presencia de la espectralidad –y con ella, la representación de lo ilusorio, delirante, imaginado, onírico– no produce desrealización, sino que, por el contrario, acentúa los rasgos de una experiencia radical de *lo social* que no encuentra palabras para expresarse ni imágenes visuales que puedan representarla en toda la dimension asumida en la vivencia de enajenación colectiva. Como sugiere Kraniauskas, tal realidad se (re)presenta en los imaginarios populares con una

carga simbólica sobrecodificada en la que el alma (individual y colectiva) ha sido separada de su cuerpo y flota en un limbo en el que no hay diferencia sustancial entre la vida y la muerte. Más bien se percibe un fluir biopolítico de uno a otro dominio, capaz de expresarse solo en el registro impuro de lo sobrenatural, lo excéntrico, lo excesivo y lo monstruoso.

En Argentina, como reescritura en la que se retoma, en contextos políticos muy posteriores, el espíritu y la retórica de *El matadero*, narrativa elaborada a partir del grotesco que adopta el lenguaje, el tono y la temática general del poema «La refalosa» (1839) de Hilario Ascasubi (1807-1875), el relato «La fiesta del monstruo» de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares –publicado bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq– entremezcla lo monstruoso, lo instintivo y lo anormal. En él se describen los eventos que rodean una jornada paradigmática del movimiento peronista, donde «el Monstruo», apodo de Juan Domingo Perón, se dirige al pueblo argentino en medio del desborde colectivo. Este texto, de circulación clandestina, es publicado solo después de la caída del peronismo. «La fiesta del monstruo» constituye una «visión cruel, despiadada, unidimensional, sobrepolitizada» (Feinmann) de la barbarie popular desatada por la pasión política, donde civismo y monstruosidad se confunden. En escenas atravesadas por el racismo y el clasismo que Echeverría utilizara también en *El matadero* para representar los instintos de la plebe agobiada por el hambre, «La fiesta del monstruo» representa la entronización de lo monstruoso en el corazón de la polis, es decir, la corrupción del espacio social y la figura del monstruo político como anuncio de catástrofes y desmoronamientos de la socialidad.

Escenarios monstruosos dedicados a plasmar el exceso biopolítico que desata la presencia activa del *Otro*, es decir, aquel que se opone a los valores propios o a los proyectos dominantes, el relato de Borges-Bioy forma parte de una constelación estético-ideológica que, además de los textos mencionados, está integrada también por piezas narrativas como «El fiord» (1969) y «El niño proletario» de Osvaldo Lamborghini (1940-1985), publicado póstumamente en una recopilación de textos editada por César Aira. En estos textos el cinismo, la sátira y la parodia se superponen para ofrecer una visión desquiciada, sangrienta y carnavalescamente alegórica de la escena política y de lo nacional. Lo monstruoso y lo popular convergen y se apartan en un juego caótico en el que la ideología mueve los mecanismos de una máquina que ha perdido su teleología. El monstruo político y el monstruo humano son cara y contracara del mismo fenómeno de desmoronamiento del pacto social. Son presentados, de forma unificada, como construcciones hibridizadas que sobre la base teratológica conforman «el inconsciente literario del peronismo» y, más ampliamente, el sistema inconfesable de deseos, pulsiones e intereses que constituyen la versión

más corrupta de lo político, y la menos visible (Kraniauskas, «Revolución-Porno» 47). Con su aproximación entre revolución y pornografía, Kraniauskas enfatiza la función del grotesco como mediación simbólica que consiste en el *exposé* impúdico y vergonzante de lo reprimido, que en determinadas circunstancias adquiere estatuto político, configurando un «teatro perverso» de pasiones que construyen, destruyen y deconstruyen lo social. En ese escenario se dramatiza el exceso del «afecto político» y de la ideología como una sobrecarga de sexualidad, metáfora de «un estado estructurado por el fetichismo», donde lo social funciona como mercancía y donde los sujetos están «fuera de lugar», descentrados, desquiciados, monstrificados, fuera de sí.

En un estudio en el que articula el análisis literario y fílmico acerca de la novela de Manuel Puig *El beso de la mujer araña* –llevada a la pantalla en 1985 por Héctor Babenco (producción ganadora del Oscar)–, Dolores Tierney se refirió al valor progresista del horror en contextos donde sirve para traer a la superficie, aunque en muchos casos de manera cifrada, enigmática o autocensurada, contenidos que canalizan divergencias respecto a los valores dominantes, al *establishment* político o a algún otro aspecto de la experiencia social que resulte represivo o marginalizante (autoritarismo político, patriarcalismo, discriminación sexual, racial, clasismo, xenofobia, etc.).[59] El terror actúa así como pre-texto que permite hablar de temas relegados o prohibidos en el debate público funcionando, entonces, como forma de generar conocimiento y pensamiento crítico. Tierney analiza el elemento emocional del terror en el caso de ambas versiones, literaria y fílmica, como mediación entre los dominios de la ideología política y las políticas sexuales (más específicamente, la izquierda y la homosexualidad), grandes campos conceptuales que los personajes introducen, desde su propia peculiaridad personal, en una confrontación encuadrada en el panóptico dictatorial. Por la vía de la recreación narrativa, los personajes se relacionan a partir del relato de películas, algunas reales –*Cat People* (1942), *I Walked with a Zombie* (1943) y *White Zombi* (1932), estas dos últimas combinadas en la película ficticia *La vuelta de la mujer zombi*)–, y otras inventadas. Lo que interesa a Tierney es la utilización del terror como elemento desestabilizador de la experiencia social, la cual establece su control a partir de supuestas certezas y regulaciones que hacen el mundo previsible y «seguro». Según Tierney, «Puig, al manipular textualmente el cine clásico de terror y su concepto clave del ‘miedo a lo desconocido’, intenta cuestionar el estilo clásico de Hollywood como uno de los “modos de conocimiento” hegemónico/homofóbico del siglo xx, a la vez que ofrece a cambio una ‘realidad del placer’ como utopía» («El terror» 357). Las películas que circulan como un tráfico simbólico entre Valentín (Raúl Juliá) y

Molina (William Hurt) crean un clima gótico acentuado por el lugar en que se encuentran (la celda). Pero lo principal es, a nuestros efectos, que a partir del intercambio de relatos los personajes se enfrascan en una transmisión de saberes y experiencias de vida que el terror ayuda a intensificar con su carga de exceso emocional y su desfamiliarización de lo cotidiano. De este modo, la prisión es un espacio de libertad y creación que incluye el redimensionamiento de las convenciones del terror a través de la re-narración que realiza innovaciones en las estrategias del género. El saber/ignorar, recurso que dinamiza el funcionamiento del terror, está instrumentado en las notas al pie de página sobre el tema de la homosexualidad y también por lo que los personajes callan y revelan tanto entre sí como a las autoridades que los tienen encarcelados. En el saber o no saber se juega la libertad real. El terror constituye la mediación simbólica que se interpone y canaliza lo reprimido en su emergencia al nivel de la conciencia y del relato, o en su supresión estratégica.

En el caso de México los procesos de codificación que elaboran elementos del gótico se plasman sobre todo en ambientaciones y temáticas identitarias que de manera más o menos difusa remiten a un misterio de lo real, cuya representación excede la mímesis realista y apela a otros registros que expandan y resignifiquen la experiencia social. Carlos Fuentes (1928-2012) cultiva una ficción que integra elementos góticos en composiciones como *Aura* (1962), *Una familia lejana* (1980), «El Chac Mool», «Tlactocatzine, del jardín de Flandes» (estas últimas publicadas en la antología *Los días enmascarados*, 1954) y los seis relatos que componen *Inquieta compañía* (2004): «El amante del teatro», «La gata de mi madre», «La buena compañía», «Calixta Brand», «La bella durmiente» y «Vlad», para dar solo los ejemplos más salientes. En estos se recorren tópicos góticos, incluido el de los vampiros, quizá con demasiada fidelidad a los modelos clásicos, lo cual hace los relatos previsibles, aunque los mismos parecen sostenerse entre sí en el contexto de la colección que los agrupa. Vampiros, ángeles y demonios, íconos paganos que vuelven a la vida, espectros y situaciones de duplicación, delirio, así como connotaciones oníricas y demoníacas, crean una galería donde más que un aporte al género universal de lo monstruoso se ofrecen variaciones temáticas que incursionan en lo sobrenatural, paranormal y fantástico.

Una familia lejana integra lo fantasmagórico en el tema de la identidad tanto individual como familiar y nacional: «todos somos padres de los padres e hijos de los hijos» (Fuentes 138), explorando el paso de las generaciones, sus ramificaciones y conexiones secretas y remotas como si fueran ríos cuyos afluentes son infinitos e imposibles de rastrear, y se dirigen hacia desembocaduras desconocidas. Lo sobrenatural consiste sobre todo en la

desrealización que reconoce el nivel onírico como productor de realidad, como una forma fidedigna de aproximación cognitiva. La modernidad no es ya, desde esta perspectiva, el resultado de un proceso de secularización y desencantamiento del mundo, sino una estructuración represiva de los saberes que descarta formas *otras* de conocimiento de lo real que la literatura reivindica.

Esta modalidad de la ficción mexicana, que utiliza rasgos del gótico en las tramas, las ambientaciones o la composición de los personajes, integra en muchos casos elementos que remiten al período prehispánico. Se crean así a través de estas narrativas, puentes historico-culturales que reelaboran un pasado cuyos innumerables vestigios forman parte de la contemporaneidad y cuya evocación y ficcionalización permiten reflexionar sobre aspectos irresueltos y perdurables en los imaginarios colectivos. Lo sobrenatural se sitúa, como en *Aura* y «El Chac Mool» (dios de la lluvia en la cultura maya) –o como en «La noche boca arriba» de Julio Cortázar–, en la zona intermedia entre la realidad y el ensueño, entre el pasado y el presente, o dicho de otro modo, entre el tiempo histórico mitificado por los relatos nacionales y la contemporaneidad. Organizada en torno a sistemas conceptuales binarios (afuera/adentro, arriba/abajo, oscuridad/luz, sublimidad/grotesco, historia/ficción, razón/locura) a veces encarnados en personajes simétricos (General Llorente/Felipe Montero, Consuelo/Aura), esta literatura elabora lo lúgubre, siniestro y sobrenatural sobre la base de la transgresión y borramiento de los límites que dan sentido a esas antinomias, situando sus asuntos más bien en la zona intermedia, ambigua e inquietante en la que esos dominios se contaminan.

El cuerpo individual, la ambientación y la historia convergen en imágenes en las que lo monstruoso, anómalo o sobrenatural codifica alegóricamente la historia nacional. Tal articulación se revela, por ejemplo, en la imagen de Aura: «El detritus del cuerpo y del lugar también se extiende a los manuscritos de la historia del General Llorente» (Fuentes, *Aura* 30), continuidad que afirma el valor ideológico del gótico como penetración en aspectos ocultos que no se manifiestan de manera inmediata.

Lo monstruoso consiste no tanto, en estos casos, en la creación de una entidad excepcionalmente fuerte, aterradora y demoníaca, como se da en la clásica literatura de monstruos, o de un individuo que articula por sí mismo, como Frankenstein o Drácula, una antiépica moderna, de connotaciones políticas y también trascendentes. Más bien, esos acercamientos postcoloniales al gótico se agotan en el diseño de procesos de descomposición identitaria, metamorfosis, dualidades, transformaciones físicas y espectralizaciones que disuelven la materialidad del sujeto sin llegar a aniquilarla totalmente. Es como si, continuando la ruta de la narrativa de Rulfo, se estuviera retransmitiendo la idea

de una realidad habitada por fantasmas, sobre todo los que representan a los sectores sociales colonizados, marginados y traicionados por las políticas nacionalistas que siguieron a la Revolución Mexicana. Se trata de monstruos (o de procesos de monstrificación) *menores*, resultado de la corrupción del mito o de la historia; o de formas afantasmadas, como es el caso de *Aura*, donde la misma perspectiva narrativa en segunda persona (quizá uno de los recursos compositivos más atractivos del relato) provoca incertidumbre acerca de los límites entre lo vivido y lo narrado.[60]

Mezclando un «tono» narrativo realista con elementos mágicos, encabalgados entre lo fantástico, el melodrama y la narrativa psicológica, estos relatos alteran el pacto de lectura al instalarse en dominios estético-ideológicos inciertos que no son propiamente los del gótico, aunque integren muchos de sus recursos, formalizando una opción por la desfamiliarización (por lo *uncanny*) y por el abandono de la estética mimética.

Náter se ha referido al tema de la ruina y a sus vínculos tanto con el concepto de lo siniestro u ominoso (*uncanny*) como con el campo del gótico, indicando que el espacio infernal de ciudades o lugares lúgubres, corroídos y desolados expresa una reacción al industrialismo y a su fe en el progreso, simbolizado en el vigor de la urbe y en sus valores de productividad.

> La relación de la estética de la novela gótica con la ruina, con la inminente destrucción, refiere un contacto con el pasado y con la decadencia. La preocupación por la trascendencia se resuelve negativamente: el alma no puede ir al cielo. Las ruinas representan una reacción al deseo de presentar una realidad temporal; ese mundo en decadencia indica los límites del poder de la naturaleza sobre la creación humana. La muerte y la enfermedad sirven para reconocer el poder del tiempo y tratar de confrontar nuestra aniquilación. Las ruinas y los cementerios recuerdan la idea de la decrepitud humana, con lo cual se intenta resaltar la fugacidad de la vida. Curiosamente, esa poética de la decrepitud, de la ruina, implica la valoración de la vida incompleta o de la vida eterna: las ruinas góticas serían el punto de partida para recrear, mediante la imaginación, el objeto de la carencia, produciéndose la pugna entre Eros y Tánatos: “The very process of imagination enlargement is at the heart of the gothic expansion” (Bayer-Berembaum 28). La ruina y la decadencia, también, expresan el repudio gótico por la belleza y la salud que privilegiaba la poética del clasicismo. La fascinación por la enfermedad y la descomposición representa la liberación de los confines de la belleza y de lo humano. La mente gótica contrapone lo débil y lo putrefacto, y la agresividad a la fuerza, al vigor y a la belleza. En ese sentido, hay una tendencia del gótico hacia lo grotesco. (76-77)

Godzilla y King Kong: monstruos de postguerra

Uno de los dominios de la modernidad que más apelaría a lo monstruoso como recurso de alegorización e iconización de sus procedimientos y de sus resultados sería el de la guerra, experiencia de desquiciamiento y desarticulación radical de la socialidad y de los valores que la sostienen. Representada como gigantomaquia o como advenimiento de fuerzas más abstractas, exógenas,

muchas veces insufladas de trascendentalismo o atravesadas por elementos atávicos que retrotraen la humanidad a estadios prerracionales, la guerra moderna es vista como un principio organizador de lo social enmascarado por la política: una matriz de dominación, un régimen biopolítico de control radical de poblaciones y de relaciones globales que rebasan los parámetros de la política tradicional.[61] La catástrofe bélica es afín al excepcionalismo hiperbólico del monstruo, a su dimensión sobrenatural y al mismo tiempo evocadora de cualidades humanas desviadas, demonizadas o abortadas durante el proceso mismo del desarrollo civilizatorio.

Un ejemplo clásico de monstruosidad primaria y de alcance biopolítico global es el Godzilla, monstruo de inmenso tamaño que evoca la violencia prehistórica de los dinosaurios y los monstruos marinos, pero que surge como referencia concreta a los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki de 1945, representando el poder y el efecto de la radiación nuclear. La combinación de primitivismo y contemporaneidad típica de la representación de lo monstruoso permite incorporar elementos afectivos ligados a temores arcaicos, que intrigan e intimidan, a la interpretación de sucesos o situaciones históricas más cercanas que sobrepasan la experiencia social y las formas tradicionales de representación visual y discursiva. Surgido en 1954 en la película homónima dirigida por Ishirō Honda, la imagen de Godzilla es el terrible recordatorio del ataque atómico y de sus consecuencias biopolíticas. El monstruo, que despliega su poder irracional y sobrehumano desde las pantallas, emite un aliento radiactivo y exhibe una conducta depredadora e indiscriminada. Junto a su inmenso poder físico, Godzilla tiene la cualidad de ser indestructible, como una fuerza de la naturaleza intensificada y demonizada por el efecto de la tecnología. Su exterior escamoso como el de un reptil imita, al menos en la versión original, los efectos que la radiación marcó en la piel de las víctimas japonesas, aunque las múltiples reproducciones posteriores introducen variaciones de importancia tanto en el aspecto corporal como en las cualidades y actividades del monstruo. Se ha destacado en la neutralidad moral de Godzilla que no encarna un proyecto deliberado de aniquilación de los seres vivos, sino de destrucción aleatoria al eliminar lo que existe, augurando un renacimiento. Este monstruo encarna también el poder desbocado del medio ambiente, particularmente prominente en Japón debido a la constante activación de volcanes, terremotos, maremotos y tormentas eléctricas.

La cualidad robótica de Godzilla constituye asimismo un rasgo importante de hibridación, ya que el modelo cinematográfico, que en algunas versiones sobrepasó los cuatrocientos metros, era movido por pesados mecanismos que daban vida al monstruo imprimiéndole movimientos espasmódicos y violentos.

La postura del monstruo, que asemeja un reptil, pero que se traslada sobre sus patas traseras, así como su torso musculoso y de estructura humana, lo convierte también en una aleación de animal, humano y máquina que sugiere indestructibilidad y excepcionalismo. En cualquier caso, la figura de Godzilla materializa el trauma y el miedo colectivo en varias de sus posibles manifestaciones, canalizando las aprehensiones dominantes durante la postguerra acerca de la posible repetición de ataques nucleares y de los efectos de largo alcance que los bombardeos habrían causado sobre la población y el medio ambiente en el Japón. Ishirō Honda, discípulo de Akira Kurosawa, animado por un mensaje pacifista y por la visión apocalíptica de los ataques nucleares, cuyas ruinas Honda tuviera ocasión de contemplar, intenta ofrecer a través de la imagen del monstruo una narrativa capaz de captar el potencial incontenible de la tecnología de guerra, el desastre social y natural que esta ocasiona y la posibilidad de la reconstrucción, impulsando quizá proactivamente la conciencia colectiva con miras a la finalización de las pruebas nucleares (Tsutsui 33). Sin embargo, la imagen y el significado de Godzilla, como sucede con casi todos los monstruos, se debilitan y se trivializan en el proceso de su comercialización, pasando a convertirse a través de las décadas en una figura grotesca y torpe, que integra en su *performance*, entre otros lugares comunes del orientalismo postbélico, las prácticas del yudo y del karate. Todos estos elementos dan forma a un abaratado y vago proyecto salvacionista que se expresa en películas de baja calidad, mercancías variadas, juegos e historietas en las décadas de los años setenta y ochenta que diseminan globalmente la imagen de Godzilla.

King Kong, quizá el monstruo más icónico de la cultura popular internacionalizada, surge en 1933, abriéndose a un amplísimo espectro de interpretaciones en las que se desatacan aquellas que elaboran su valor simbólico en relación con los temas del colonialismo, la depresión económica, la dicotomía civilización/barbarie y el conflicto entre tecnología y naturaleza. Además del peligro de la destrucción masiva, el rey Kong representa la relación polarizada entre naturaleza y cultura urbana y las fuerzas ocultas de lo social, cuyo potencial de subversión y violencia amenaza la estabilidad del capitalismo moderno. Sus acciones lo señalan como una figura intersticial que permite repensar los vínculos entre individuo y medio ambiente, mundo animal y humano, salvajismo y civilización, poder y subversión, y explorar los intercambios y contaminaciones entre esos polos.

La tradicional condición del monstruo de anunciar o materializar una crisis cognitiva y representacional también permite asociar la figura de King Kong con el ascenso del fascismo en Europa y con el peligro de enfrentamientos bélicos a

nivel internacional. El gorila aparece como una versión hiperbólica del ser humano en su estado salvaje, reducido a sus instintos y a su capacidad de violencia, aunque sugiriendo, al mismo tiempo, el posible desborde del sujeto social y la consecuente saturación de los espacios públicos.

Aunque excepcionalmente potente y destructivo, King Kong tiene como propósito aniquilar a los seres humanos. Su principal amenaza deriva de su condición desplazada, des-naturalizada y de su presencia absurda, incomprensible, en el centro mismo de la civilización, situación que se intensifica cuando el gorila es trasladado a Nueva York. De modo más general, el personaje de Kong es la otredad desatada, interior o exterior a cada individuo, inherente o exógena al sistema que lo contiene. Según Carroll, *King Kong* ejemplifica el tipo de argumento que combina los tópicos del descubrimiento y la confrontación, integrando asimismo el elemento del viaje, que es fundamental en la construcción del monstruo en general, ya que materializa su carácter marginal, inestable, desterritorializado, foráneo e itinerante (*The Philosophy* 113).

La irrupción catastrófica del gran gorila hace evidente que la cultura occidental se encuentra asediada por una fuerza incontenible que la racionalidad dominante no llega a comprender. Al mismo tiempo, King Kong es una emocionalidad desbordante que elimina en el espectador lo que la película insiste en inscribir como parte de la anécdota, ya que es el rasgo principal de lo monstruoso: el miedo. El rey Kong inspira en el espectador sobre todo piedad y simpatía porque está dominado por el amor y perseguido por un «orden» que no llega a justificar el espectacular despliegue de «violencia legítima» de la cual es objeto. King Kong representa así un ser excepcional e incomprendido, victimizado por la razón, por lo cual el espectador no es tanto presa del espanto como de la conmiseración. Es un monstruo sentimental y melancólico y, en este sentido, un epifenómeno que, además de sus connotaciones políticas y sociales, enfrenta a la modernidad con el mundo oculto de los sentimientos y de los deseos fuera de lugar. Representa, desde esta perspectiva, el inconsciente, los sueños, la enajenación y la pérdida.

La más obvia vinculación del perseguido gorila gigante con la cultura de su tiempo es quizá la que enfatiza su significado como dispositivo crítico-cultural que canaliza algunas de las vías de cuestionamiento del proyecto moderno, específicamente aspectos relacionados al disciplinamiento social, al desconocimiento de los derechos de los animales y a la militarización de lo social. La inserción de King Kong en Nueva York, corazón del imperio, y en el icónico Empire State Building (World Trace Center, en la versión de 1976), desde cuyas alturas el monstruo cae, alegóricamente, a la altura del hombre

encontrando la muerte, remeda simétricamente, según ha sido indicado por Stephanie Affeldt, la figura de Stalin en el Palacio de los Soviets, adquiriendo connotaciones ideológicas concretas en versiones fílmicas posteriores (142).

El fundamento antropológico de la narrativa que sostiene la historia de King Kong ha dado también base a la idea de que la película misma tiene un carácter monstruoso por el modo en que articula vertientes híbridas (etnográficas y ficcionales, referencias culturales e imaginación teratológica) para dar lugar a una superproducción destinada a causar grandes efectos emocionales en audiencias masivas. Sin embargo, las lecturas que han explorado con mayor agudeza la figura de este monstruo, que combina su inserción en el ambiente familiar y su circulación mediática a nivel planetario, han sido las que analizan las relaciones entre género y raza, así como las vinculaciones de esta temática con conflictos sociales y políticos del período interbélico. El estudio de Affeldt brinda una detallada información sobre los contextos más relevantes tanto de producción como de recepción de las distintas versiones fílmicas, sobre todo en el medio norteamericano. Como parte de la vertiente del cine de horror y particularmente del subgénero protagonizado por los grandes monstruos, pero atendiendo a las lecturas que vinculan el monstruo a los temores de su época, Affeldt recuerda la interpretación freudiana a partir de la cual «Kong is US», otorgando a la figura del romántico gorila una representatividad que alcanza a distintos sujetos colectivos. Entre estos, por ejemplo, la clase obrera afectada por la Gran Depresión, los inmigrantes no integrados al sistema y considerados una amenaza al *statu quo*, los habitantes de las periferias colonizadas que se levantan contra las metrópolis y, sobre todo, la población afro-americana discriminada, perseguida, deshumanizada, marginalizada y estereotipada por el poder político, social y cultural de las elites. En palabras de Affeldt:

The real world diegetic reference is the latent threat to society posed by rebellious non-whites inside the country (former slaves and recent immigrants) as well as outside the country (global uprisings at the colonial periphery) and the newly emerged movement of progressive women demanding their share in self-determination and autonomy. (143)

De los cruces en el tratamiento de los temas de clase y raza se desprende una lectura que revela en la figura de King Kong la concepción denigratoria que asocia a los individuos de raza negra con los simios y que, de manera más general, atribuye al color oscuro de la piel connotaciones vinculadas a conductas antisociales y a tendencias irracionales y demoníacas. Ann Darrow, la blanca y rubia protagonista de la que el gorila se enamora, representa a su vez la mujer en busca de liberación social, quien, luego de ser «contaminada» por el deseo

prohibido del rey Kong, termina reabsorbida en el sistema a través del matrimonio. El contexto de las luchas sociales, tanto en el plano del género como en el de la raza, demuestra la prominencia de estos conflictos en la sociedad de la época y en los imaginarios colectivos, saturados con imágenes de la esclavitud, la discriminación y los linchamientos raciales. Según Affeldt, las acusaciones de mujeres blancas violadas por hombres negros proliferan en el período que corresponde a la producción de *King Kong*, acentuando los estereotipos denigratorios de los afroamericanos, creando una corriente de opinión fuertemente emocional y configurando un contexto de recepción cargado de conflictividad social para la decodificación del producto simbólico:

> The audience heading off to see *King Kong* was thus manifestly prepared to understand that this movie was not merely a horror film version of Beauty and the Beast. They were easily able to relate images of a white woman being threatened by an ape to the discriminatory discourses of their racial society. (152)

Pero, si *King Kong* puede ser interpretado desde esa perspectiva como una alegoría de los traumas que atraviesan la cultura norteamericana, tiene asimismo connotaciones que lo vinculan a la más amplia idea del imperio y de los márgenes que lo asedian, relación que se advierte en Drácula y en otros monstruos surgidos de culturas postcoloniales. En este sentido, Affeldt destaca que Kong conecta el corazón del imperio y el «corazón de las tinieblas», centro y periferia de un sistema transnacionalizado de explotación colonialista. Afrodescendientes e inmigrantes de las antiguas colonias, todavía vistos como portadores de un salvajismo ancestral y latente, constituyen una de las amenazas más persistentes de la modernidad capitalista, que no encuentra formas de incorporación productiva y aceptación social de esos sectores ni a través de la racionalidad instrumental ni a partir del darwinismo social:

> When the original *King Kong* was shot, day-to-day politics were informed by uprisings of anti-colonial movements in the colonies and internal dislocations in terms of class, race, and gender, caused by, inter alia, the “Red Scare” after de October Revolution in Russia and the emancipation movements of both the “New Woman” and the “New Negro”. (158)

La figura de King Kong reencarna en historietas, musicales, piezas teatrales, parodias, videojuegos y mercancías de todo tipo, siendo con frecuencia representada en lucha contra superhéroes o contendientes que comparten sus características teratológicas, como *King Kong vs Godzilla* (1962), dirigida por Ishirō Honda.

1 De gran importancia es también, en la Edad Media y en la línea abierta por Aristóteles, la obra del naturalista dominico Albertus Magnus (c. 1200-1280), conocido como «Doctor Universalis», autor entre otros tratados del que lleva por título *De animalibus*, donde se proveen criterios clasificatorios que incluyen monstruos.

2 Rosi Braidotti ofrece el siguiente resumen de las causas de la monstruosidad biológica: «Sexual excess, especially in the woman, is always a factor. Too much or too little semen are quoted as central causes, as is the mixing of sperm from different sources –for instance, intercourse with animals. Hereditary factors are not ruled out. Intercourse during menstruation is fatal. The influence of stars and planets also matters, as does the consumption of forbidden food or of the right food at the wrong time. But the monster could also be conceived because of bad atmospheric conditions or by divine or diabolic interventions». Asimismo, «the devil is extremely resourceful when it comes to satanic penetrations and conceptions» («Signs of Wonder» 291).

3 Ver al respecto, Braham, *From Amazons to Zombies* 26-29.

4 Al Renacimiento pertenece también el humanista francés François Rabelais (1494?1553), quien constituye un punto de referencia ineludible en el desarrollo del gotesco satírico.

5 Según Lorraine Daston y Katharine Park, «Ambroise Paré's vernacular treatise on monsters and prodigies, first published in 1573, exemplifies the attempt to appeal to a broader audience; uniting two popular topics, exotica and portents, the volume was copiously illustrated with woodcuts lifted unapologetically from the works of a host of authors ranging from Conrad Lycosthenes, an influential compiler of prodigies, to the cosmographer André Thevet» (149).

6 Paré da trece causas de la monstruosidad: «Las causas de los monstruos son varias. La primera es la gloria de Dios. La segunda, su cólera. Tercera, la cantidad excesiva de semen. Cuarta, su cantidad insuficiente. Quinta, la imaginación. Sexta, la estrechez o reducido tamaño de la matriz. Séptima, el modo inadecuado de sentarse de la madre que, al hallarse encinta, ha permanecido demasiado tiempo sentada con los muslos cruzados u oprimidos contra el vientre. Octava, por caída, o golpes asestados contra el vientre de la madre, hallándose ésta esperando un niño. Novena, debido a enfermedades hereditarias o accidentales. Décima, por podredumbre o corrupción del semen. Una décima, por confusión o mezcla de semen. Duodécima, debido a engaño de los malvados mendigos itinerantes. Y decimotercera, por los demonios o los diablos» (22).

7 «The *Atlas* thus constitutes a world where all possible 'surprises' have been precodified. Along with a projection of the monsters and marvels populating *terrae incognitae* in the Middle Ages, categories and images generated out of the encounter with the New World constitute a stock of motifs and conceptual filters prefiguring any possible discovery» (Rabasa 194).

8 Carlos Jáuregui señala cómo estas formas de monstruosidad relacionadas con la antropofagia reaparecen espectralmente, como temor o deseo, reactivándose en distintos contextos y dando base a la conformación del tropo del canibalismo en América Latina (54). En un mismo sentido, la figura y atributos de las amazonas aportarán elementos para la codificación de ciertas matrices de representación e interpretación de lo femenino. Lo monstruoso contribuye así a la definición identitaria, al configurar espacios exteriores pero colindantes de la subjetividad colectiva.

9 Habría que sumar a esta lista las referencias realizadas por Álvar Núñez Cabeza de Vaca en sus *Naufragios* (cap. XXII) a Mala Cosa, personaje a quien caracteriza como un ser subterráneo, sanguinario y de sexo mutante.

10 Ver al respecto Mabel Moraña, «La indecencia de las imágenes» en *Inscripciones críticas*.

11 Sobre representación de monstruos en y sobre el Nuevo Mundo, ver Maria Alejandra Flores de la Flor.

12 Sobre el tema de las sirenas y su valor metafórico, ver Braham, *From Amazons to Zombies*, cap. 3.

13 Según Zavala, «These images of the 'other' obey categories of natural history, which prop up the representation of the colonial subject in terms of artificial 'trans-species', 'trans-conceptual' entities, linking animals, geographies and verbal constructs» (340). Como se ve, la hibridación es utilizada como argumento de demonización y de exclusión social.

14 La Llorona es una imagen prominente tanto en el México colonial como en la actualidad. Sus orígenes se rastrean en el mundo prehispánico. Se la representa como una mujer que aparece en la noche en caminos solitarios, vestida de blanco, con un velo y con el cabello suelto, llamando a sus hijos con gritos y llantos aterradores. Su leyenda se funde con la de las diosas madres Cihuacóatl, Coatlicue o Tonantzin. Se dice que antes de la llegada de los españoles aparece en el lago de Texcoco para anunciar desgracias a los mexicas. Ver al respecto Yólotl González Torres.

15 Indica Francisco Ortega: «Not surprisingly, the baroque simultaneously evokes a number of interpellatory practices we associate with modern subjectivity, and behaviors, ideas, and cultural products we imagine as deviant or impervious to those modern ideals. Such an agonic mediation presents the baroque as embodying both the modern and its negation, or better yet, the reticent presence that thorough selfnegation (a double monstrosity) makes the modern possible elsewhere. Hence, its phantasmatic nature» (189).

16 Francisco Ortega menciona a la monja americana Francisca Josefa del Castillo y Guevara, quien se autodefine como monstruo ante la imposibilidad de administrar el deseo sexual dentro de los parámetros de la doctrina crisitiana: «Y ser yo un monstruo y aborto de la naturaleza» (189).

17 Sobre la «monstruosidad» de sor Juana, ver Stephanie Merrim, 31-32. Como ejemplo del tratamiento literario que da sor Juana al tema del monstruo ver, por ejemplo, *Amor es más laberinto* (1692), obra escrita con Juan de Guevara, basada en la leyenda de Teseo y el Minotauro. En relación con dicho texto, Frederick Luciani destaca, entre otros aspectos, la importancia del «*spectatorship*», es decir, «el acto de ver» como constitutivo de la representación ligada, en este caso, a la proposición emblemática del monstruo y a la idea del *self-fashioning*, es decir, de la auto-construcción del sujeto *versus* los privilegios de linaje, por ejemplo (51-52).

18 Aunque David McNally se refiere en este punto al caso de Inglaterra, sus observaciones sobre el grotesco secular son aplicables a otros dominios culturales occidentales en los que se registra similar transición del pensamiento religioso al racionalismo; asimismo a la preocupación con temas sociales y políticos, como la construcción del Estado, los deberes del invididuo y las conductas sociales.

19 Acerca del Leviatán, ver Springborg.

20 Sobre Linneo, ver Lisbet Koerner.

21 Sobre el origen y etimología de la palabra «vampiro», ver también Mike Wilson.

22 Sobre el tema de lo gótico y el grotesco, ver Ewa Kuryluk y Gavin Baddeley. La obra de Walpole, situada en la Italia medieval, inaugura el clima narrativo y la temática del gótico a través de recursos que hacen uso del claroscuro y de las estructuras binarias dando primacía a las atmósferas mórbidas, de exagerados tonos dramáticos y superabundancia de espacios y personajes tétricos y misteriosos que escapan a las convenciones de la literatura anterior.

23 H. P. Lovecraft reconoce la extraordinaria influencia de la obra de Walpole, a la que sin embargo no duda en calificar de «unconvincing and mediocre», «tedious, artificial and melodramatic» («Supernatural Horror» 4).

24 Un ejemplo de monstruosidad basado en el tamaño es el de Bigfoot, Pie Grande o *sasquatch*, personaje del folclore principalmente de áreas del Pacífico Norte. Se supone que habita zonas boscosas, dejándose ver furtivamente de tanto en tanto, sin que existan pruebas materiales de su existencia. Su mayor «evidencia» son las huellas que deja a su paso, es decir, el rastro que va marcando la monstruosidad, en sí misma elusiva e inapresable, en los imaginarios colectivos. Según Daniel Cohen, «Bigfoot is much more than a monster: it is an extremely complex phenomenon, with no definite starting point and few geographical limits». Tendría la apariencia de un gran gorila, de unos dos metros de altura. Según otras versiones, sería un humano que habita primitivamente zonas arboladas sin contacto con la civilización (*Encyclopedia of Monsters* 13-20).

25 Ver al respecto Roberto Alcalá Flecha, *Literatura e ideología*.

26 J. M. Sánchez Arteaga, entre otros, destaca la influencia del racismo científico incluso en evolucionistas de la talla de Darwin, sobre el cual indica: «Imbuido, como el resto de los

evolucionistas de su tiempo, de los prejuicios raciales victorianos, y dando por sentada una incuestionable analogía evolutiva entre el nativo colonial y el hombre primitivo, Darwin llegó al punto de no ver, en el exterminio real de numerosos pueblos a manos de la "raza caucásica", a la que él mismo pertenecía, más que el desarrollo implacable de las leyes biológicas del progreso» (387).

27 Ver al respecto Peter Bowler.

28 Rosemarie Garland-Thomson explica el orígen de la expresión «*freak*»: «As divine design disengages from the natural world in the human mind, the word freak emerges to express capricious variegation or sudden, erratic change. Milton's *Lycidas* seems to have initiated *freak* into English in 1637 to mean a fleck of color. By the seventeenth century *freak* broadens to mean whimsy or fancy. Not until 1847 does the word become synonymous with human corporeal anomaly» («Introduction» 4).

29 En ese sentido, como Garland-Thomson indica, «The freak show made more than freaks: it fashioned as well the self-governed, iterable subject of democracy –the American cultural self» («Introduction» 10).

30 Sobre *freaks*, ver asimismo Leslie Fiedler.

31 Según algunos críticos, la obra de Polidori estuvo demasiado cercana al plagio, ya que la idea original habría sido de Byron. Ver, por ejemplo, Laurence A. Rickels 249.

32 Sobre detalles relacionados con «The Vampire» de Polidori, ver Ken Gelder, *Reading the vampire* 30-32.

33 Joan Copjec discute el tema del fracaso de Frankenstein desde una perspectiva lacaniana. Indica, por ejemplo: «Frankenstein's invention did not go awry, as the standard reading claims, it *failed*. It is only insofar as it failed, only inasmuch as Frankenstein's scientific efforts fell short of their goal that the monster appears, the embodiment of this failure» (57).

34 Chris Baldick ha señalado, en el mismo sentido, el carácter «monstruoso» de la novela que, como el monstruo que aloja, se produce como acumulación de retazos textuales que revelan pertenencias dispares y se resisten a la homogeneidad y la unificación. Baldick inscribe este hecho en el contexto de los diagnósticos de la época sobre la desorganización y fragmentación de la sociedad europea.

35 Sobre aspectos diabólicos en *Frankenstein*, así como sobre la influencia de Goethe y acerca de las connotaciones morales de la novela, ver Baldick, cap. 3.

36 Al respecto ver Baldick.

37 En este sentido la película *The Bride of Frankenstein* (1935), dirigida por James Whale y protagonizada por Boris Karloff, enfoca el tema de la complementación de la figura masculina.

38 Según indica el excelente trabajo de McNally, Byron, así como los miembros de la familia de Mary Shelley, simpatizaban con el movimiento ludista al que consideraban víctima de las manipulaciones y excesos de las clases dominantes.

39 Es imposible hacer justicia aquí al ejercicio hermenéutico de Franco Moretti con respecto a las novelas de monstruos que analiza, en las cuales advierte aristas ideológicas fundamentales para una lectura que no se limite a aspectos estéticos demasiado manidos sobre el tema en cuestión. Interesa sobre todo su perspectiva comparativa, que permite apreciar similitudes y diferencias en varias novelas representativas del género.

40 Rickels propone, inclusive, que Mary Shelley produce un texto profético, en el que se anuncia, entre otras cosas, la muerte de su hijo. Ver Rickels 279-282, donde se desarrolla una compleja interpretación de *Frankenstein* en relación con el tema del doble y con los conceptos de duelo y melancolía.

41 Según Michel Foucault, las tecnologías del yo serían los procedimientos «que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad» (*Tecnologías del yo* 48).

42 La figura de Frankenstein es asociada a veces con la del Golem, monstruo originado en el folclore

medieval y en la mitología judía. Representado como un ser que emerge de materia inanimada (barro, piedra o arcilla), el Golem alcanza una vitalidad primaria, de carácter físico, pero no intelectual. Según la leyenda no tendría el don de la lengua y su comportamiento sería automático. Aunque es materia amorfa, puede adquirir la vida si se pronuncia el nombre de Dios en su presencia, en ciertas combinaciones. El nombre Golem, proviene de la palabra «guélem» que aparece en la Biblia y en la literatura talmúdica y que significa «materia prima», sustancia incompleta, en estado de gestación. Michael Hardt y Antonio Negri retoman la figura del Golem en *Multitud* en relación con el tema de la guerra (10-12).

43 Al respecto ver Stephen Heath.

44 La obra de Stevenson realiza su aporte al tema del doble, el cual es recurrente dentro de la literatura fantástica y adquiere modulaciones específicas en el género de horror vinculado a lo monstruoso. Como se ha dicho de otros personajes que representan la duplicidad, Dr. Jekyll y Mr. Hyde, ilustran el desdoblamiento más que la coexistencia de dos en uno, como se da en otros casos. Como ejemplos de esta coexistencia de la duplicidad en una sola corporalidad se cita el caso del personaje de *Psycho* (Norman Bates, *Nor-Man*), quien es a la vez hombre y mujer, madre e hijo, víctima y victimario, convirtiéndose así en un «poderoso ícono de impureza». Asimismo, en otro registro informado por el tema de la tecnología, la película *The Fly* de David Cronenberg lleva la impureza al límite de lo grotesco. Aquí coexisten (aunque no todo el tiempo) dos naturalezas en un mismo organismo, haciendo del despliegue de la fusión y de la *diferencia* los elementos centrales de la teatralización identitaria (Carroll, *The Philosophy of Horror* 39).

45 Ver al respecto Ed Cohen, 195-196.

46 La influencia que ejerció la obra de Sheridan Le Fanu sobre Stoker es bien conocida y evidente, sobre todo en la factura de «Dracula's Guest», texto publicado como relato suelto en 1914. Se cree que, tal como explica Florence, la viuda de Stoker, en el prólogo a la edición póstuma que recoge este texto, «Dracula's Guest», habría sido originalmente parte del primer capítulo de *Dracula*. Se han reastreado múltiples relaciones entre este relato de Stoker y la obra de Le Fanu, tanto desde el punto de vista temático como estilístico.

47 Ver al respecto Joyce Carol Oates, «Reflections». Sobre vampirismo y canibalismo, ver Jáuregui.

48 Sobre estas direcciones en la lectura de *Dracula*, ver John Stevenson, Stephen Arata y Ken Gelder, *Reading the Vampire*.

49 Sobre la representación de Transilvania y el diario de viaje en *Dracula*, ver Gelder, *Reading the Vampire* 2-6. Sobre la importancia de la escritura y la tecnología en *Dracula*, ver Judith Halberstam, «Technologies of Monstrosity».

50 Sobre este aspecto del «*media materialism*» representado en la crítica de Kittler, ver Nicholas Gane.

51 Sobre este tipo de interpretaciones de *Dracula*, ver Moretti y Terry Heller.

52 Sobre el nombre mismo de Drácula ver Timothy Beal, quien consigna el significado de «dragón» o «diablo» y sugiere las referencias bíblicas (125).

53 Según Beal, «Stoker's novel is, moreover, deeply embedded in the larger discourses of late colonialism and primitivism, and his monster is in many respects a projection of modern western representations of unfamiliar religious traditions» (126). El mismo crítico sugiere también que la figura de Drácula puede ser identificada con el judaísmo: «Drácula may be read as a novel about the not so culturally repressed horrors of Jewish immigration into England during the 1890s especially from Eastern Europe» (127), con lo cual se refuerza la noción de *otredad* y de amenaza implícita que siempre se adjudica al significado del monstruo. Sobre el judaísmo en *Dracula* ver Halberstam, «Technologies of Monstrosity».

54 Sobre el vampiro, particularmente Drácula, como monopolista, ver Moretti, 74 y ss.

55 *Nosferatu* cuenta con varias readaptaciones, como por ejemplo *Nosferatu the Vampyre* (1979), dirigida por Werner Herzog y protagonizada por Klaus Kinski en el papel del Conde Orlok e Isabelle Adjani en el personaje de Lucy Harker. Le sigen otras versiones, como *Shadow of the Vampire* (2000) y *Murnau*

the Vampire (2006).

56 Sobre el tema de la negación materialista del monstruo, ver Charles T. Wolfe.

57 La temprana producción cinematográfica argentina apoyó la antinomia civilización/barbarie, ofreciendo representaciones del salvajismo dentro del registro poco recorrido del cine de terror. Indica Fernando Pagnoni Berns al respecto que «lo primero que debería llamar la atención aún al más circunstancial de los espectadores es que el cine argentino clásico de terror no presenta horrores sobrenaturales. No hay fantasmas, ni vampiros, no hay licántropos ni actos de brujería. El monstruo por excelencia en el cine terrorífico argentino durante la Época de Oro fue el salvaje homicida» (433). El mismo autor consigna el film *El hombre bestia*, de Camilo Zaccaría Soprani (1934), como la primera película de terror en ese país.

58 La influencia de este movimiento ha sido señalada por Jáuregui, quien indica que «*Antropofagia* –en un espíritu *avant-gardiste* de escándalo, carnavalización y ruptura– revierte los tropos y la representación ideo-cartográfica del Brasil y resignifica la tropología colonial, declara una ruptura con la tradición literaria indianista, cancela el debate vanguardista sobre la *brasilidade* versus las influencias estéticas europeas y hace del canibalismo un tropo modélico de apropiación cultural» (*Canibalia* 38). Jáuregui analiza exhaustivamente el canibalismo como un tropo que, a través de la connotación de la deglución de *lo Otro*, explora los procesos de asimilación cultural, influencias foráneas, transculturación, hibridación, etc. Es interesante que el tema identitario esté justamente definido a través de esta cualidad que constituye en general el atributo de la monstruosidad: un comprotamiento anómalo, transgresivo, apropiativo, vinculado con la supervivencia y con la penetración corporal. Jáuregui estudia múltiples manifestaciones de este concepto y sus muchas derivaciones estético-ideológicas. Una de las más interesantes derivaciones del concepto es la que vincula las diversas acepciones del término *consumo*, enlazando así canibalismo y «fetichismo de la mercancía», canibalismo y tecnología, canibalismo y modernidad, etc. Otra torsión de estas resemantizaciones del tropo caníbal tiene que ver, como explica Jáuregui con detalle, con la relación entre el *canibalismo* y el personaje de Calibán (que da lugar al *calibanismo*), figura monstruosa sobre todo cuando es considerada junto a la imagen etérea de Ariel, que encarna los valores del espíritu, tal como surge de *La Tempestad* de Shakespeare, a partir de la cual esos personajes pasan a constituirse en íconos de la lucha identitaria en América Latina, y dirimen entre las fuerzas de lo vernáculo y primitivo y los valores europeizados de la modernidad. Tal economía simbólica daría lugar a múltiples debates y reelaboraciones sobre las connotaciones ideológicas que adquieren estas figuras icónicas en distintos contextos socio-culturales.

59 Sobre *El beso de la mujer araña* ver Giorgi, *Formas comunes*, cap. 6.

60 Carmen Vázquez Arce ha indicado al respecto que «[e]l tú, es la forma del conjuro, la forma en que Fausto evoca a Mefistófeles» (cit. en Náter 43). Interesante comentario que abre posibilidades de reinterpretación de la importancia del discurso de la razón y de su relación con el mito como organizadores de la historia nacional en la novela de Fuentes.

61 Hardt y Negri, *Multitud* 12-18.

III.

Los monstruos y la crítica del capitalismo

EL MARXISMO (Y EL POSTMARXISMO) GÓTICO

Como es sabido, la crítica de la economía política elaborada por Karl Marx (1818-1883) en la segunda mitad del siglo xix incluye profusas referencias literarias y un repertorio metafórico que apela a lo monstruoso, introduciendo una atmósfera de extrañamiento y desfamiliarización en su aproximación teórica al estudio de las relaciones sociales en el capitalismo industrial.[1] Convergentemente, el tema del terror y el motivo recurrente de la sangre aparecen de manera profusa en los escritos de Marx, en la descripción de las formas diversas de opresión legalizada contra determinados sectores sociales, en referencia al colonialismo, al trabajo infantil, etc.[2] Pero es sobre todo en el análisis de las diversas modalidades de explotación del proletariado donde se encuentra la mayor cantidad de referencias a la monstruosidad como calificación de las formas implacables de extracción de plusvalía y de la condición a la que los trabajadores son reducidos por el abuso laboral y por la alienación que este provoca.[3]

Stanley E. Hyman se ha referido a Marx como un «escritor imaginativo», cuyos textos, atravesados por la pasión, no escatiman referencias al universo de la mística, la mitología y la cultura popular. Los estudios de George Shapiro han abierto también avenidas importantes de análisis en las que los aspectos retóricos, los tropos y las referencias culturales son integrados a la interpretación de los textos marxistas como dispositivos generadores de significado y como recursos para la consolidación de la «autoridad» argumentativa de los textos, que, lejos de limitarse al campo primario de la economía política, se extienden a dominios múltiples de conocimiento y experiencia social. Son frecuentes en *El Capital*, junto a ejemplos tomados de los campos de la biología, la historia, las matemáticas, la química, la historia de la filosofía y las artes, alusiones a cíclopes, gigantes y vampiros, así como a la necromancia y la brujería.

Autores como Terrell Carver, Neocleous, Matthew MacLellan y Amedeo

Policante, entre otros, han enfocado la trama de referencias góticas que integran, en los escritos de Marx, una concepción del capitalismo como despliegue de fuerzas irracionales –mágicas– que rigen los intercambios materiales y simbólicos en la sociedad burguesa. MacLellan comienza por traer a colación el hecho fundamental de que la teoría marxista y su crítica del capitalismo no solo se desarrollan como parte de la modernidad, sino que generan su propio concepto de historia, el cual funciona en sincronía con el sistema general en el que ese concepto se inscribe (550). El marxismo no sería, de este modo, una variante del historicismo, sino que constituiría por sí solo una epistemología diferenciada, capaz de producir formas de conciencia que permiten comprender retroactivamente los sistemas específicos que les dieron lugar. En este sentido, las metáforas de Marx y particularmente el uso del tropo del vampirismo, encabalgados entre la dimensión diacrónica y sincrónica de sus textos, permiten comprender tanto formas específicas de conciencia social como los sistemas de pensamiento del cual estas surgieron. Tales metáforas tienen una función ilustrativa y heurística en cuanto a temas como los del valor, la plusvalía, la enajenación y la relación trabajo/capital. El espacio de lo monstruoso constituye en Marx, por tanto, un lugar de encuentro entre particularismo e historicidad, teoría y praxis.

Carver destaca, por su parte, la cantidad de alusiones contenidas en *El Capital* y otros escritos de Marx sobre brujería, animismo, religiones tribales, espiritualismo, magia, monstruos, fantasmas y procedimientos cabalísticos (15). En este sentido, se pregunta además por qué razón un representante de las ciencias sociales de la altura de Marx podría intentar fascinarnos con imágenes esotéricas (el vampirismo, por ejemplo), y cuáles serían las motivaciones que explicarían su apelación a fenómenos vinculados a lo sobrenatural, paranormal, sacramental y oculto para la elucidación de lo que llama «las leyes naturales de la producción capitalista» (Carver 15). Según el mismo autor, la inclinación de Marx hacia lo sobrenatural y la utilización crítica que hace de elementos vinculados a ese dominio derivan de sus vínculos con los «jóvenes hegelianos» y con la ideología del trascendentalismo que se elabora en ese contexto ideológico-filosófico. Aunque para Marx, aclara el mismo crítico, la economía no es en sí misma un exorcismo, los ecos del «joven-hegelianismo» le permiten articular vertientes discursivas que reelaboran las relaciones entre idealismo y racionalismo hasta llegar a una concepción del capitalismo como sistema inseparable de la *Weltanschauung* europea moderna; sistema ideológico en el que el particularismo socioeconómico y la dimensión universalista de la filosofía coexisten en tensa y productiva relación.

En la obra de Marx, la hechicería del capitalismo incluye lo monstruoso como

anuncio de inminentes catástrofes. La perversión latente en el modo de producción capitalista muestra a la modernidad no como la sustitución del mundo encantado de la creencia religiosa por el universo racionalizado de la post-Ilustración, sino como el paso de la religión a la magia o, dicho de otro modo, de la doctrina a la superstición. Según Policante, el «desencantamiento del mundo» percibido por Max Weber es visto por Marx como un *re-encantamiento* que coloca a la mercancía en el lugar de la fe. En la sociedad industrial, la mercancía, convertida en fetiche, es decir, en *objeto de culto*, captura la ansiedad y el deseo, ofreciéndose como gratificación inmediata en un mundo que ha renunciado al trascendentalismo y que se define a partir del *ethos* inmediatista de la modernidad y del mercado.

El *fetichismo de la mercancía* nombra justamente esta forma de idolatría: el culto a los objetos de consumo que, derivados del trabajo, evidencian la capacidad transformadora del ser humano, al tiempo que dan forma material al proceso de deshumanización que es inherente a la modernidad capitalista. Ilustran de este modo la dinámica insaciable de extracción de ganancia, por medio de la cual el capital crece y se perpetúa a costa de la energía vital del proletariado. La apelación a la seducción mágica del objeto-mercancía, lejos de reducir el valor *racional* de la categoría marxista, aumenta su potencial heurístico.

En la definición de Michael Taussig, quien estudiara la relación entre capitalismo y superstición en Sudamérica, los elementos provenientes de las creencias autóctonas o premodernas son considerados factores que *intervienen* la racionalidad moderna complementando o desafiando el conocimiento puramente intelectual de lo real. Dicho antropólogo indica:

> The concept of commodity fetishism is meant to point out for us that *capitalist society presents itself to consciousness as something other than what it basically is*, even though that consciousness does reflect the superficial and hypostatized configuration of society. Fetishism denotes the attribution of life, autonomy, power, and even dominance to otherwise inanimate objects and presupposes the draining of these qualities from the human actors who bestow the attribution. Thus, in the case of commodity fetishism, social relationships are dismembered and appear to dissolve into relationships between mere things –the products of labor exchanged on the market– so that the sociology of exploitation masquerades as a natural relationship between systemic artifacts. *Definite social relationships are reduced to the magical matrix of things*. (31-32, énfasis mío)

La «hechicería» ejercida en el proceso de reificación de la mercancía introduce elementos irracionales (emocionalidad, creencias y deseos) en la comprensión del desarrollo económico y cultural del capitalismo, el cual ha apelado al enmascaramiento de sus estrategias de acumulación y reproducción de la riqueza, legitimándolas y naturalizándolas como elementos esenciales del

ethos de la modernidad. La representación *monstrificada* de ese proceso, lejos de ideologizarlo, funciona como una forma alternativa de racionalización que consiste en traer metafóricamente a la luz sus mecanismos ocultos. Se trata de un proceso de (de)(re)codificación donde el monstruo (su anomalía, su presencia contra-normativa) está puesto al servicio del orden de lo real: su carácter sobrenatural y diabólico es más real que la oculta realidad a la que ilustra. Como Taussig indica, lo diabólico es inseparable de la formación y comprensión del capitalismo.

Coincidiendo con lo anterior, como indica McNally refiriéndose a «los monstruos de Marx», el capitalismo es a la vez mágico y monstruoso (113). Mágicamente, oculta las tenebrosas transacciones que implementa entre cuerpos y capital, entre trabajo y objeto, entre vida y espectralidad. Sin embargo, lo reprimido regresa monstrificado en vampiros, zombis, hombres-lobo, espectros y ejercicios de hechicería, cuyas imágenes materializan un régimen biopolítico tan aterrador e inapresable como una pesadilla.

La «magia invisible» del capitalismo se manifiesta en la apropiación de plusvalía, proceso por el cual el capitalismo desvía del obrero lo que Marx llama «el plusproducto», relocalizándolo en sus antípodas: el de la acumulación de capital. A su vez, *el objeto* se proyecta en el mercado a través de su valor simbólico, que es resignificado en los intercambios sociales. De ahí que Marx indicara que la producción capitalista «convierte cada producto en un jeroglífico social» (Policante 8). El *trabajo muerto*, cosificado, fetichizado, se apodera de los impulsos vitales tanto en el polo de la producción como en el del consumo, proceso captado, entre otros, por Tomás Moulián en *El consumo me consume*.[4]

Esta relación entre lo vivo y lo muerto –la materia que es matada y vuelta a la vida (el árbol que es talado y transformado en objeto) para su reinserción en el mundo vivo del mercado que la deglute– constituye, en la visión de Marx, un proceso monstruoso, alquímico y deshumanizado, el cual implica la subordinación de lo vivo al poder de lo muerto, ya que el objeto-mercancía pasa a integrarse a su vez en la categoría de *trabajo acumulado*. Este desarrollo supone una dinámica de transformación y de sometimiento de la materia, la cual, sin la acción creativa del trabajo, no realiza su potencia. La máquina y las materias primas son, entonces, elementos inertes, rendidos a la muerte. Como Marx indica, sin el trabajo el hierro se herrumbra, la lana no se teje:

> La máquina que no funciona en el proceso de trabajo es inútil. Además sucumbe a la victoria destructora del intercambio natural de la materia. El hierro se oxida, la madera se pudre. El hilado que no se teje en telar o con agujas es algodón estropeado. El trabajo vivo tiene que asir esas cosas, despertarlas de entre muertos, pasarlas de valores de uso posibles a valores de uso reales y activos. Lamidas por el fuego del trabajo, asimiladas como cuerpos a él, animadas para sus funciones conceptuales y vocacionales, son, sin duda,

también consumidas, pero con sentido final, como elementos de formación de nuevos valores de uso, de nuevos productos capaces de entrar en el consumo individual o, como medios de producción, en un nuevo proceso de trabajo. (*El Capital* I 199)

Bajo la forma de capital, la mercancía (el trabajo) se perpetúa, pero siempre a expensas de la energía vital del obrero, cuya sangre es consumida por el monstruo del capitalismo. Podría pensarse, en este sentido, que la succión de la sangre realizada por el vampiro exhibe con crudeza –aunque también alegóricamente– el *sistema de circulación* del capital y el cambio de sangre de un organismo a otro, la búsqueda de una alternativa a la modernidad capitalista. Serían, entonces, las posibilidades de esta figuración las que impulsan a Marx a presentar el proceso de transformación del trabajo en capital como una forma de transubstanciación, apoyando la idea del capital como la religión de la modernidad:

Capital, which lies at the vampiric heart of the bourgeois order (according to *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*), is at the same time, via the analogy Marx worked in *Capital*, the mass or communion in which father and son become one. The transformation brought to us by the vampiric blood bond dissolves the uniqueness of an individual life by releasing its social character or caricature, which runs alongside commodity. In vampirism (or, in other words and worlds, in the bourgeois order –in massmedia culture) the parallel tracks of price and commodity also release and keep separate Marxian and Freudian ideologies. (Rickels 268)

El proceso de multiplicación del capital y de proliferación del vampirismo se expresa a través de los mágicos avatares que van de la materia a la energía que la transforma y la devuelve convertida en algo diferente que sin embargo es, a la vez, esencialmente *lo mismo*. En el capitalismo, como en el vampirismo, *lo-que-es* se reinscribe en lo social a través de procesos mágicos de re-materialización y de reconversión simbólica. Tal mecanismo describe el metabolismo monstruoso del sistema económico, que fragmenta, aniquila, rearticula, replica y revivifica en un proceso insaciable de reproducción y consumo. Esta es la alquimia económica de la modernidad, dinámica vampírica, violenta, irracional, deshumanizada y todopoderosa.

Las diversas etapas de transformación de la materia prima en mercancía, la extracción de plusvalía, la explotación alienante del trabajador, la reinscripción de lo muerto en lo vivo y viceversa son descritas por Marx como procesos sangrientos y tenebrosos donde las alusiones a temas y personajes góticos alimentan eficientemente la máquina de producción de significados. La estrategia de vincular temas filosóficos y políticos con los imaginarios populares no solamente dramatiza la crítica del capitalismo, sino que crea una legibilidad mayor de las propuestas teóricas y políticas, al expresarlas a través de un lenguaje recorrido por simbolizaciones que expanden y proyectan cuestiones

ideológicas hacia distintos campos culturales. El vínculo filosofía/economía/política/cultura queda así establecido dentro de una concepción holística de *lo social* cuya representación gira en torno a constelaciones de sentido que movilizan el vasto campo de la imaginación histórica. Las alusiones a lo monstruoso, la atmósfera cargada de referencias a la sangre que chorrea por el cuerpo inmaterial pero materializable del capital, la metempsicosis que manipula y rearticula el alma del sujeto y del objeto involucrados en el proceso productivo anuncian una crisis en el sistema, lo minan epistémicamente para demostrar su impureza radical, su perversión innata. La crisis categorial se aloja en el corazón mismo del capitalismo y las líneas de fuga de lo monstruoso objetivan la búsqueda de horizontes cognitivos alternativos a los dominantes.

El análisis del capitalismo es pues inseparable de *discurso del cuerpo*, ya que este es el fundamento de la producción y el consumo, el lugar de la explotación y de la resistencia. Convergentemente, McNally recupera la conexión entre la estética del cuerpo, que informa la producción de la monstruosidad como campo simbólico, y las ciencias médicas, en particular la anatomía. El desarrollo de esta disciplina sobre todo a partir del Renacimiento se vincula a la práctica del colonialismo, ya que «just as body-parts are being mapped, so are social parts» (31). Como sugiere este crítico, tanto el lenguaje de la anatomía como el del colonialismo se apoyan mutuamente en tanto formas invasivas de incursión en el espacio del Otro y de implementación de estrategias de apropiación material y simbólica. Este paralelo entre la disección de los cuerpos y las exploraciones territoriales, que da lugar a una erótica de la penetración y la fragmentación, se apoya en la idea del control sobre la integridad del Otro y sobre los misterios y posibilidades que abre la violación de su organicidad. El misterio del funcionamiento orgánico, como los saberes y ganancias que pueden obtenerse a partir de la exploración de los cuerpos (humanos, territoriales) impulsa la idea de transgresión y apropiación sistemáticas, que en el plano de la anatomía se manifiesta en la disección del cuerpo, la profanación de tumbas y la utilización de cadáveres para experimentos científicos; ejercicios desarrollados por Victor Frankenstein en la novela de Mary Shelley, la cual constituye un paradigma del género. Tales prácticas, desarrolladas a lo largo de siglos y registradas tanto en la documentación histórica como en las artes visuales y la literatura, ilustran sobre la economía depredadora e inescrupulosa del capitalismo y sobre las imposiciones del mercado: «The corpse economy thus became a symbolic register of all that was objectionable about emergent capitalism, of its demonic drive to exploit human life and labour, of its propensity to humiliate and demean in both life and death» (McNally 58-59).

La monstruosidad del siglo xix expresa una nueva forma de *grotesco secular* que, al tiempo que mantiene lazos con el gótico medieval, incorpora las prácticas cientificistas de la modernidad y los modelos biopolíticos que la acompañan. Las modificaciones de la subjetividad (de la corporeidad y de los derechos que deben protegerla) y los cambios sociales e institucionales que le son correlativos integran la representación de lo monstruoso en la obra de Marx como parte de una *poética radical* a partir de la cual se desmontan los mecanismos de explotación y de acumulación como elementos de un diseño diabólico que desenmascara los mitos de la modernidad.

> This is why Marx's *Capital* overflows […] with detailed narratives of the "monstrous outrages" of capital: factories in which "Dante would have found the worst horrors in his Inferno surpassed"; unrelenting "traffic in human flesh"; the turning of "children's blood" into capital; the crippling of body and mind of the workers; "the extirpation, enslavement and entombment in mines of the indigenous population" of the Americas; "the conversion of Africa into a preserve for the commercial hunting of black skins"; "the vampire" that "will not let go while there remains a single muscle, sinew or drop of blood to be exploited". (McNally 114)

El carácter intangible del capitalismo queda materializado en imágenes cruentas, donde el cuerpo es el principal dispositivo en las estrategias de representación de los modos de producción capitalista y de los procesos de apropiación del trabajo y acumulación del capital.

Si el tema de la sangre había aparecido ya en Adam Smith (1723-1790) como símbolo de la corriente de vida que alienta a la sociedad a través del capital, para Marx la sangre remite al proceso biopolítico y bioeconómico de extracción, explotación y procesamiento deshumanizante de la energía humana. En el caso de Smith, la sangre vivifica; en el otro, al ser arrebatada del cuerpo que la contiene, debilita y enajena al individuo, lo *zombifica*. El lenguaje metafórico de Smith, tanto en *The Theory of Moral Sentiments* (1759) como en *The Wealth of Nations* (1776), obra fundacional del liberalismo, recae sobre el procesamiento corporal como figuración del cuerpo social, enfatizando el metabolismo de digestión y circulación de la riqueza como un funcionamiento que, en la mayor parte de sus etapas, pasa inadvertido para el individuo. La imagen más recordada de Smith tiene que ver con los efectos no intencionales del beneficio individual sobre la sociedad, idea a la cual se refiere el filósofo y economista escocés al hablar de «la mano invisible» que interviene en los procesos de producción y distribución de la riqueza.[5]

Esta *tendencia* del libre mercado (que no es, por cierto, una conducta *necesaria*), largamente discutida, se apoya en una forma *espectral* de interacción (nomádica, invisible) que tiene lugar en el interior del cuerpo social, igual que la digestión de los alimentos se complementa necesariamente con la circulación de

la sangre, oculta en el misterio de la corporalidad. Charles Griswold ha notado, en el caso de Smith, algo que vale también para Marx: la marcada inclinación hacia la teatralización de lo social. En esta puesta en escena de la modernidad, donde los elementos espectrales atraviesan el proscenio sin ser vistos, pero dejando sentir su presencia, la máquina juega un papel protagónico, ya que se trata de un mundo marcado por la irreversible influencia del industrialismo. Según Sergio Cremaschi, «Smith states that theories are like 'imaginary machines' or chains of ideas built by the imagination between two disjoined phenomena. The imaginary machine is supposed to link the observed phenomena while remaining out of sight behind the scenes of nature, like theatrical machinery» (85-86).

Esta cualidad fantasmática, que tendrá prominencia en los textos de Marx, articula lo oculto e invisible con las propuestas científicas, que traen a la luz, por ejemplo, las leyes físico-naturales, las cuales rigen lo real sin ser autoevidentes, manifestándose a través de sus efectos. Esta línea que une lo imaginario con lo real, lo oculto y lo científico, lo maquínico y lo teatral tiene una notoria presencia en el pensamiento de Marx, no solamente como estrategia retórica, sino como matriz ideológica para una interpretación político-económica que pone en escena categorías, actores y procesos invisibles desde el liberalismo. Como es sabido, Marx sostendrá conceptos político-económicos, así como análisis históricos abiertamente opuestos a los de Smith, posicionamiento antagónico que también se registra en la estimación del poder de la máquina como elemento innovador de los modos de producción de la modernidad. Mientras que Marx estima y teoriza la influencia de lo maquínico en el mundo moderno, Smith había afirmado la transitoriedad de su reinado.

En el capitalismo, las relaciones sociales incluyen, de este modo, la constante acción de la violencia, elemento clave para comprender instancias como la de acumulación originaria. Dicha *acumulación originaria* (o *primitiva*) constituye, en efecto, un proceso de desposesión y reapropiación de la riqueza durante el cual los cuerpos (individuales y colectivos, territoriales y sociales) son desmantelados, expoliados y reducidos a la condición deshumanizada de elementos que alimentan el aparato productivo. Sin embargo, como Marx explica en *El Capital* –Capítulo 24: «La llamada acumulación originaria»–, tal proceso ha sido representado *ideológicamente* como una relación armónica entre fuerza y trabajo. Marx reacciona contra esta explicación «idílica» de los procedimientos a partir de los cuales el capitalista llega a acumular grandes masas de riqueza y fuerza de trabajo:

Sabido es que en la historia real desempeñan un gran papel la conquista, el esclavizamiento, el robo y el

asesinato, la violencia, en una palabra. Pero en la dulce Economía política ha reinado siempre el idilio. Las únicas fuentes de riqueza han sido desde el primer momento el derecho y el "trabajo" […] En la realidad, los métodos de la acumulación originaria fueron cualquier cosa menos idílicos. (*Obras escogidas* 103)

Marx describe el proceso que convierte el dinero, el trabajo y la mercancía en *capital* como un proceso de expropiación y de disociación que cercena y enajena al trabajador:

El proceso que engendra el capitalismo sólo puede ser uno: el proceso de disociación entre el obrero y la propiedad de las condiciones de su trabajo, proceso que, de una parte, convierte en capital los medios sociales de vida y de producción, mientras que, de otra parte, convierte a los productores directos en obreros asalariados. La llamada acumulación originaria no es, pues, más que el proceso histórico de disociación entre el productor y los medios de producción. Se la llama «originaria» porque forma la prehistoria del capital y del modo capitalista de producción. (*Obras escogidas* 103-104)

El proceso violento que separa al trabajador de los medios de producción y enajena su relación con el producto de su trabajo, explotando su energía vital en beneficio de la reproducción del capital, es *monstruoso* en la medida en que altera definitivamente la relación del ser humano con el medio y consigo mismo, y se escribe en los anales de la historia, como Marx indica, «con trazos de sangre y fuego» (*Obras escogidas* 104).

La violencia de la acumulación originaria funciona, así, como un acto de mutilación («mutilación originaria») que fragmenta el cuerpo social en un desmembramiento monstruoso de dimensiones góticas, el cual sienta las bases para el funcionamiento del sistema (Policante 12-13).[6] Como puede verse, Marx responde a la versión «idílica» dominante sobre el origen del capital con un análisis que se apoya en una fuerte visualización de la tortura corporal de la explotación y de la irracional voracidad del sistema, creando un contrapunto estético-ideológico de fuerte contenido político y filosófico entre idealismo y monstruosidad. En el capítulo 23 de *El Capital*, al analizar la ley general de acumulación capitalista se enfatiza, por ejemplo, la resultante fragmentación del individuo y la transformación del trabajo en tormento. En este sentido, se describe un proceso de deformación que se origina en la inversión de la dialéctica por la cual los medios que debían impulsar el desarrollo productivo terminan siendo mecanismos de explotación y de degradación:

Vimos […] en el análisis de la producción de la plusvalía relativa, que, dentro del sistema capitalista, todos los métodos de intensificación de la fuerza productiva social del trabajo se realizan a costa del trabajador individual; que todos los medios del desarrollo de la producción se convierten en medios de dominio y explotación del productor, mutilan al trabajador haciendo de él un hombre parcial, lo envilecen rebajándolo a adminículo de la máquina, aniquilan, al mismo tiempo que el tormento de su trabajo, el contenido de este mismo, le enajenan las potencias intelectuales del proceso de trabajo en la misma medida en que la ciencia se incorpora a ese proceso como potencia autónoma; degradan las condiciones en las que trabaja el obrero, someten a éste durante el proceso de trabajo al despotismo más mezquinamente odioso, convierten el

tiempo de su vida en tiempo de trabajo, arrojan a su mujer y su hijo bajo la rueda de Chaganat. (291)[7]

El lenguaje fuertemente metafórico y emocional de la cita ilustra sobre la necesidad de la economía política de expresarse a través de un lenguaje que remita a los monstruosos cambios de subjetividad que en el capitalismo afectan desde lo corporal hasta lo familiar, desde la relación entre individuo y sociedad hasta la estructura de sentimientos e interacciones que configuran lo social, maquinizando a los sujetos, que pasan a ser engranajes en un sistema que pierde su sentido.

Un aspecto que conviene señalar en el caso de la utilización de lo monstruoso en los escritos de Marx es que los elementos góticos establecen una conexión indudable entre el mundo de la economía política y el de los sentimientos. Tal amalgama alimenta una vertiente (melo)dramática de connotaciones a veces eróticas, a veces circunscritas a lo emocional. Resalta así la capacidad seductora y mágica de la mercancía como un estrato de irracionalidad y afecto que constituye una vía alternativa a la racional para la comprensión de la relación entre trabajo, mercancía y subjetividad. Indica Marx, por ejemplo, en *El Capital* (citando, significativamente, una frase del *Fausto* de Goethe), que la producción, como proceso de valorización, implica una apropiación orgánica del trabajo. Es como si se tratara de la incorporación de la sangre del obrero en la producción de capital, el cual, en palabras de Marx, se convierte en un monstruo animado que comienza a actuar «como consumido por el amor».[8]

En esta «economía libidinal» y en la codificación del deseo que ella conlleva (Latham), las nociones de consumo, consumar, estar/ser consumido por, etc., se proyectan como un campo semántico que involucra tanto el nivel orgánico como el de los sentimientos que acompañan la dinámica corporal, abriéndose asimismo hacia el espacio social que contiene estos desarrollos y los carga de sentido. Lo monstruoso funciona como una instancia de mediación simbólica basada en la magia del «como si», estrategia que Braidotti califica de «re-locación» o representación fetichista a partir de la cual se crea un puente entre significados, imágenes y experiencias. Como Braidotti indica, esta práctica del «como si» al mismo tiempo *reconoce y niega* ciertos atributos, permitiendo una fluidez, una «práctica del intervalo o del interface o del intersticio». Este es el lugar que ocupa la monstruosidad como *mediación* en el proceso por el cual el capital consume el trabajo. El «como si» da lugar a la parodia y a la repetición apartándose, como Braidotti indica, de la mímesis de posicionamientos dominantes para abrir, en su lugar, espacios nuevos de percepción y de interpretación de lo real (*Nomadic Subjects* 6-7).

La apelación a elementos emocionales y las referencias al deseo constituyen

«dispositivos de subjetivación» (Guattari, *Caósmosis*) que apuntan a un nivel molecular en el que el *simulacro* (el *como si* de lo monstruoso) se instala como dispositivo cognitivo –como «energía nomádica», como *línea de fuga*– que ilumina aspectos de la realidad socioeconómica invisibles desde la ideología dominante.

Esta orientación *afectiva* del discurso marxista, que permite comprender la función que tienen las pulsiones individuales y colectivas en el procesamiento económico, ha sido teorizada en nuestro tiempo como «capitalismo emocional».[9] En su libro *Cold Intimacies. The Making of Emotional Capitalism*, Eva Illouz define el concepto de «capitalismo emocional» de la siguiente manera:

> Emotional capitalism is a culture in which emotional and economic discourses and practices mutually shape each other thus producing what I view as a broad, sweeping movement in which affect is made an essential aspect of economic behavior, and in which emotional life –especially that of the middle classes–follow the logic of economic relations and exchange. (5)

En esta misma dirección, Nigel Thrift (autor que acuñara el término *soft-capitalism*) señala en *Non-Representational Theory* que los móviles afectivos atraviesan el universo de la mercancía, el cual no puede ser reducido a una compleja serie de ganancias y pérdidas ni al juego de intereses que se despliegan para la generación del valor. Elementos afectivos, estéticos, comunicacionales, etc., crean lo que Thrift denomina «tecnologías mágicas de la intimidad pública», las cuales permiten comprender la seducción de la mercancía y las interacciones competitivas que esta atraviesa en el espacio abierto del mercado (Thrift, «Understanding the Material» 290). Lo virtual y lo real, lo mágico y lo racional, lo material y lo espectral se articulan en torno al objeto que captura y hace público el mundo de la pasión, y que solía pertenecer a la esfera privada, a la intimidad y a lo oculto. Brian Massumi, por su parte, reconoce también la transversalidad y ubicuidad del afecto, el cual posibilita una comprensión a la nueva luz del poder y de la ideología.

Desde otro punto de vista, Gilles Deleuze y Félix Guattari, por su parte, entienden el afecto como un contraataque, como proyectil o herramienta que funciona por dispersión de energía e intensificación de la experiencia (*Mil Mesetas* 402).[10] Thrift se pregunta hasta qué punto el afecto es una forma política en sí misma, y cómo funciona como catalizador de dinámicas transindividuales. Obviamente vinculado al tema de la otredad y también a las interacciones entre subjetividad y mercancía, el afecto, como sugieren sus usos en los textos de Marx, libera y amplifica el campo representacional. Apoyado en un amplio repertorio metafórico, el afecto articula, como se ve en el discurso marxista, aspectos éticos y estéticos, políticos y culturales, encontrando en la

figura del monstruo apoyos simbólicos, retóricos y visuales, que canalizan la idea del exceso (excedente, plusvalía, etc.), la cual es esencial para la comprensión de la fuerza económica en el capitalismo, y para incorporar la cuestión del deseo como mediación entre trabajo y objeto, producción y consumo. La apelación a imágenes monstruosas o a sentimientos (el capital que se transforma en monstruo y comienza a actuar «como si estuviera consumido por el amor», como indica la mencionada cita de Marx) señala en el registro de la figuración un límite, una «intensidad impersonal» (Anderson 161) que acompaña el *devenir capital* del trabajo: apunta a un proceso de inacabamiento e inestabilidad, campo del *biopoder* en cuya órbita se juegan las relaciones entre sujeto y objeto, producción y consumo.

Vampiros

En su clásico estudio *The History of Vampires* (1924), Dudley Wright señala que la palabra viene del término serbio *wampira* (*wam* 'sangre', *pir* 'monstruo'), que designa al muerto que regresa a reanimarse con la sangre y, en ocasiones, según es leyenda en la Europa central, de la carne humana (cit. en Quirarte 21). La aplicación de conceptos e imágenes relacionados con el vampirismo han establecido un campo metafórico amplísimo en torno a esta figura y a sus prácticas hemofágicas, que en algunos casos se extienden a otras sustancias del organismo (carne, órganos, grasa) conectando así vampirismo y canibalismo.[11] Los significados y «usos» del vampiro son múltiples, y los procesos de resignificación que tienen lugar en distintos niveles de la cultura se disparan en muchas direcciones, dependiendo del discurso total en el que el tropo del vampirismo esté siendo utilizado. En términos generales, el simbolismo del vampiro, siempre ligado al tema de la identidad, replantea las relaciones entre religión y superstición, así como inquietudes en torno a la otredad (foránea e interior) que habita en las zonas profundas de la subjetividad individual y colectiva. En tanto sublimación de lo erótico en la sensualidad morbosa del consumo de sangre, el vampirismo estetiza los aspectos éticos vinculados a la explotación, dramatiza lo ideológico, lo extrema al subsumirlo en una síntesis estereotipada (maniquea, funcional, repetitiva) en la que se articulan las nociones de predestinación, mutación, fatalismo e irracionalidad.

La alusión al vampiro, frecuente en los textos de Marx, contribuye a fortalecer la idea de una continuidad histórica que llega hasta el presente cargada con legados simbólicos, prácticas político-económicas *residuales* y referencias a estadios culturales del pasado que, como *muertos-vivos*, habitan la

contemporaneidad. Dado su largo arraigo histórico-cultural, el vampiro arrastra connotaciones premodernas, irracionalistas y sobrenaturales que sobreviven entronizadas en la modernidad, complejizando su *ethos* futurista orientado hacia la primacía del pensamiento científico y hacia la comprensión de las lógicas que rigen lo social. Como contrapunto de esta dirección dominante de la modernidad, la creencia en vampiros, generalizada en el siglo xix, canaliza sentimientos de escepticismo hacia la ideología del progreso y temores acerca del resurgimiento del mal en un mundo apartado de la visión salvacionista de la fe religiosa entendida como salvaguarda contra los peligros de la perversión y la irracionalidad.[12] Según Gelder:

> The representation of capital or the capitalist as a vampire was, then, common both to Marx and to popular fiction in the mid-nineteenth century. It would not be an exaggeration to say that this representation mobilized vampire fiction at this time, to produce a striking figure defined by excess and unrestrained appetite –whose strength increased, the more victims he consumed. (*Reading the vampire* 22)

Las alusiones teratológicas de Marx canalizan las ideas de enajenación y explotación contribuyendo a la caracterización del sistema como un insaciable aparato de extracción de energía y de reproducción infinita del capital. Se representa, por ejemplo, la relación cíclica entre capital y trabajo: «El capital es trabajo muerto que sólo se reanima, a la manera de un vampiro, al chupar trabajo vivo, y que vive tanto más cuanto más trabajo vivo chupa» (*El Capital* I 280). Asociado con el impulso de muerte y resaltando la importancia de la corporalidad como base material de la relación laboral, el proceso de producción y acumulación del capital queda indisolublemente apoyado en la idea de la deshumanización de las relaciones sociales y en la descripción de la producción como un ciclo tanático.

Como ha sido notado por la crítica, el beso del vampiro, como sublimación de lo sexual, simboliza a la vez la extracción de la fuerza de trabajo y la reproducción del capital, que transmite sus cualidades en el contacto con sus víctimas, creando un ciclo de réplica y multiplicación *ad infinitum*. Según Policante:

> The capital-vampire, hence, with the same kiss, both feeds itself on the blood of the workers and reduces it to an appendage of its necrotic metabolism […] It converts the worker into a crippled monstrosity by furthering his particular skill as in a forcing-house, through the suppression of a whole world of productive drives and inclinations. (14)

Se opera una aniquilación del *Otro* donde la seducción juega un papel dual, similar al que produce el embrujo de la mercancía: atrae a pesar de sus implicancias funestas y del efecto que causa sobre el cuerpo individual y colectivo que forma parte del ciclo del consumo. Eros y Tánatos interactúan en

una dinámica que enmascara las realidades de fondo sobre las que se apoya. Siguiendo a Policante, este proceso constituye una inversión de la tradición carnavalesca aludida en el dialogismo bakhtiniano, para el cual lo humano existe debajo de la máscara. En el carnaval del capitalismo, contrariamente, la máscara humana esconde al monstruo. Los vampiros y los zombis son cuerpos poseídos que asumen apariencia humana, pero esconden su naturaleza monstruosa:

> When seen through the lenses of Marxian analysis, the capitalist is nothing but a human mask behind which the monstrous appearance of capital is kept concealed with all its obscene, excessive drives, with its necrophilia and self-destructive desire. Behind the human, Marx shows the vampire. Behind the ascetic protestant ethic of abstinence, the obscene Dionysian drive to consume, devour, spoil all that is life. […] Capitalism, then, reproduces a world where man is really a character-mask, a façade behind which dwell objective economic categories that govern and rule his life. […] The vampire of capital is the *in*human subject of capitalist prehistory; men are only its conscious organs. (Policante 17 y 18, énfasis del autor)

Para George Panichas, la crítica del capitalismo realizada por Marx es inseparable de la perspectiva moral, por lo cual el análisis de ese sistema debe trascender el aspecto puramente económico, ya que este de por sí resulta «moralmente inocuo» e ineficaz en la explicación de temas como la extracción de plusvalía y su relación con la explotación del trabajador. El tropo del vampirismo incorpora en el discurso de Marx niveles múltiples que enriquecen el análisis económico: «The vampire provides a trap of dead labor (the constant capital resulting from past carnage) which the werewolf, hungering for surplus labor, baits with variable capital. Human labor consumes the bait, no doubt, but is mutilated in the process» (227).

Según Panichas, la metáfora introduce la relación entre *capital variable y capital constante*, y explica el tema de la plusvalía como aquella ganancia que se extrae del trabajador ilegítimamente, sin remuneración específica, ya que el trabajador es remunerado por una parte de su trabajo, pero no por la porción que se asimila al excedente de productividad. Como este mismo autor indica, queda establecido que Marx no entiende la relación entre capitalista y trabajador como una conexión de *intercambio*, sino de apropiación con contenidos vitalistas, como sugiere la imagen del vampiro.

El otro punto en el que la utilización de elementos de monstruosidad se articula al discurso marxista de explotación del trabajador aparece en lo relacionado con el tema de la libertad y el trabajo. En la medida en que el trabajador debe vender su fuerza de trabajo para sobrevivir, su libertad está coartada por las imposiciones del capitalismo: «For Marx, the tragic irony is that so long as workers must work to live, their creative, autonomy-reducing powers nurture and sustain the monstrosities which keep them unfree. The fresh blood which could emancipate the victim quenches the vampire’s thirst» (Panichas

238).

Según Carver, el tema del vampiro, aunque de raíz folclórica, llega a Marx por la vía de la Ilustración, imbuido de racionalismo. Sin embargo, como Neocleous señala con acierto, en los filósofos del Iluminismo el tópico del vampiro es aludido con ironía y sometido a la relación de subordinación de la creencia popular respecto a la cultura oficial que interpreta lo simbólico y decide acerca de su valor de verdad. En Marx, en cambio, el tropo se utiliza más bien como *operador ideológico* que permite intervenir el espacio simbólico del capitalismo y analizar sus formas de explotación y de consumo de la subjetividad individual y colectiva.[13] Para Marx es justamente el poder institucionalizado de la autoridad cultural e ideológica –es decir, el despliegue heurístico del capitalismo– el que vampiriza la imaginación y la subjetividad popular. Esta capacidad de succión de lo Otro por la mismidad infinita del capital es la que Marx utiliza ya desde los *Grundrisse*, elaborados entre 1857 y 1858, como aproximación figurativa para re-presentar la pulsión de muerte de la modernidad capitalista y el *modus operandi* de sus dispositivos político-económicos.[14] Asimismo, la figura del vampiro ilustra las transformaciones del orden burgués, que llega a convertirse en un monstruo insaciable que todo lo consume en beneficio de la reproducción del capital: «El orden burgués, que a comienzos del siglo puso al Estado de centinela de la parcela recién creada y la abonó con laureles, se ha convertido en un vampiro que le chupa la sangre y la medula y la arroja a la caldera de alquimista del capital» (*El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* 166).

El vampiro de Marx no es, como se ha señalado, el sofisticado seductor de la tradición literaria moderna, sino más bien evoca la repulsiva creación del folclore europeo, de la que destaca la naturaleza parasitaria y tenebrosa (Latham 27). Policante ha señalado que la inmortalidad del vampiro, como la del capital, se funda en una constante regeneración de energías que se logra a través del *hacer*: en el despliegue de la acción extractiva (de sangre, de trabajo) (11). El capital, como el vampiro, sobreviven como sistema, como especie, a partir de la reproducción de *lo mismo*, es decir, como *réplica*: el capital crea y acumula más capital; el vampirismo se transmite de uno en uno, en una mecánica atemporalizada. Y en ambos casos, como se adelantara, el cuerpo (individual, social) es la plataforma de estas operaciones.[15] En efecto, el vampiro se mueve entre lo doméstico y lo universal, por lo cual sirve a Marx como un puente epistémico que permite una interpretación a la vez *molecular* y *molar* de la modernidad capitalista.

MacLellan destaca un uso dual del vampirismo en Marx: por un lado, su

utilización para la demonización del capitalista o de la burguesía; en otros casos, como caracterización directa del capital mismo (como cuando en *El Capital* se discute «La jornada de trabajo»). En textos como los *Grundrisse*, el uso del vampirismo se aplica a la naturaleza dual del capital: su *fijación* y su capacidad de *circular* (por una parte, la permanencia del valor y la encarnación del capital en el objeto, que es trabajo objetivado; y por otra, su mutación constante bajo la forma de dinero o mercancía, procesamiento que se logra por medio de la operación vampírica de absorción del alma del trabajador) (552-553). De esto deduce MacLellan que hay dos formas hermenéuticas del vampirismo en Marx: la primera, que da base al dualismo entre capitalista y clase trabajadora; y la segunda, que se refiere al capital mismo como vampírico. En cualquier caso, la perspectiva dialéctica de la crítica de la economía política gira en torno al tropo del vampiro, que tematiza el elemento *oculto* de la explotación capitalista y la naturaleza misma del capital y de la mercancía, los cuales actúan como una forma afantasmada de control biopolítico: omnipresente, pero no siempre visible; al mismo tiempo material y espectral, racional y mágico.

MacLellan discute a algunos críticos como Neocleous, quien, al interpretar la metáfora que aproxima la noción de *trabajo vivo* con la victimización del vampirismo, presenta al proletariado como sujeto popular pasivo que solo quiere terminar la explotación (matar al monstruo) para regresar al *estado de naturaleza*. Tal interpretación niega la voluntad transformativa de la clase obrera, la cual, según Marx, no querría solamente vencer al vampiro (la forma «ontológica transcendental» que usurpa su fuerza vital), sino que estaría animada por el proyecto de derrocar el modo de producción capitalista en sí, apuntando a una transformación estructural profunda y no solamente a revertir una ocurrencia coyuntural deshistorizada. Según MacLellan, la metáfora marxista interpretada al modo de Neocleous adquiere sobretonos populistas y hasta reaccionarios que contradicen en un aspecto crucial el espíritu de *El Capital* y otros textos de Marx. Uno de los problemas que surge es que el tropo del vampiro adquiere en la obra de Marx, como MacLellan indica y como se ha venido discutiendo, distintas acepciones, representando a veces a los capitalistas y a la burguesía y otras veces al capital mismo, como en los *Grundrisse* y *El Capital* (MacLellan 559-560). MacLellan sugiere que el vampiro debería más bien ser leído como simbolización del *valor* (y particularmente de la plusvalía). Se apoya para ello en una cita de los *Grundrisse* en la que se postula el carácter variable del capital, el cual oscila entre su forma eterna (el dinero) y su forma transitoria (la mercancía), asegurando así su continuidad (la perpetuación de su vida como *capital*). Esto se logra a partir de la constante extracción de trabajo vivo, operación que el capital realiza *a la manera del vampiro*.[16]

> En cuanto capitalista, no es más que capital personificado. Su alma es el alma del capital. Pero el capital no tiene más que un instinto vital, el instinto de valorizarse, de hacer plusvalía, de chupar con su parte constante –los medios de producción– la mayor masa posible de plustrabajo. El capital es trabajo muerto que sólo se reanima vampirescamente, chupando trabajo vivo, y que vive tanto más cuanto más chupa de ello. (*El Capital* 253)

Según MacLellan, la noción de valor sugiere la unión indisoluble de trabajo y capital, no la oposición de ambos términos, liberando la metáfora de toda connotación ontológico-trascendental, y permitiendo comprender la lucha de la clase obrera como dirigida contra las contradicciones sistémicas del capitalismo y no contra una fuerza mitificada y exterior al sistema (561). Es notoria en la cita la voluntad de destacar la dinámica entre la fluctuación y la permanencia del capital sobre el telón de fondo del cambio histórico y de la variable inscripción de la mercancía en la economía de mercado. El elemento que asegura la continuidad del capital es la extracción de plusvalía, o sea la acción vampírica, que no es presentada aquí por Marx como una ocurrencia ni como una exterioridad, sino como un elemento sistémico. El monstruo es entonces parte de la estructuración misma del capitalismo, no una exterioridad que pueda ser eliminada para restablecer el «orden» anterior.

Se ha discutido también si el vampiro representa en la obra de Marx a la aristocracia feudal o a la burguesía capitalista. Según Baldick las connotaciones sociales del vampiro son variables tanto histórica como ideológicamente. Parten de la monstruosidad de la Revolución Francesa, tematizada por Mary Shelley, y se rearticulan en autores tan variados como Hoffmann, Hawthorne, Dickens, Melville, Conrad, Lawrence, Carlyle y Marx, alcanzando la narrativa de ciencia ficción representada en las obras de Stevenson and Wells, para citar solo pináculos del género en la literatura inglesa. Según Baldick, Drácula representaría «feudalism’s death warmed up» (140), pero el influyente artículo de Franco Moretti titulado «The Dialectic of Fear» corrige tal interpretación al resaltar que el conde, carente de sirvientes, se ocupa de los quehaceres domésticos y mantiene un estilo de vida sin lujos ni pasatiempos propios de la aristocracia. Moretti subraya en Drácula, más bien, la voluntad acumulativa: sostiene y fortalece su deseo apropiándose de la fuerza vital de sus víctimas.

Esta conexión de vampirismo y capitalismo ha prevalecido, pero Baldick señala, sin embargo, que el elemento fundamental en el campo semántico del vampirismo marxista se sitúa en la preocupación de Marx con *lo muerto*, particularmente su idea de que «la revolución del siglo xix debe dejar que los muertos entierren a los muertos» (*El Dieciocho Brumario* 37), noción que Marx habría tomado del Evangelio de Mateo, y que reitera también en *La ideología alemana* y en el *Manifiesto del Partido Comunista* (Neocleous 679). El pasado

aparece dotado de una cualidad espectral, que sigue asolando y tomando control de la realidad, como si los monstruos que esconde volvieran a la vida, como zombis, para contagiar las ideas del presente con un conservadurismo retardatario y pasatista. La idea de lo muerto, incluida también en la noción ya aludida de *trabajo muerto*, completa un cuadro en el que las diversas instancias de la producción de capital, desde el despertar de la materia por el trabajo hasta su conversión en mercancía sujeta a la acumulación y al consumo, son representadas como un ciclo vital *en negativo*, un sometimiento de la vida a la muerte, una transformación de la energía humana en objeto fetichizado, capaz de ejercer su magia negra sobre la humanidad que lo consume.[17]

Para Donna Haraway, los vampiros indican la transformación de categorías críticas a nivel del inconsciente colectivo, señalando esas alteraciones con un *performance* estético-ideológico, dramático y conspicuo, que anuncia modificaciones profundas en la estructuración de lo real:

> The vampyre: the one who pollutes lineages on the wedding night; the one who effects category transformations by illegitimate passages of substance; the one who drinks and infuses blood in a paradigmatic act of infecting whatever poses as pure; (…) the one who is undead, unnatural, and perversely incorruptible (…) For better or for worse, vampyres are vectors of category transformation in a racialized, historical, national unconscious. (*Modest Witness* 216)

Cíborgs

En la utilización de lo monstruoso como representación de los poderes de explotación de recursos y de trabajo humano a expensas de la energía vital de los trabajadores, ha intrigado a la crítica la hibridación que ofrece la retórica marxista al articular elementos arcaizantes recodificados en el gótico decimonónico (como la figura del vampiro) con los productos de la tecnología, tal como esta se manifiesta en la segunda mitad del siglo xix en el contexto del industrialismo. De acuerdo a la definición provista por Lars Bang Larsen, la relación entre afecto negativo, poder y teatralización constituye uno de los rasgos definitorios del gótico, género al cual pertenecen las figuras monstruosas que se utilizan en el siglo xix como metáforas de lo social: «The Gothic, understood as the revival of medieval styles in the seventeenth century and since, is the theatrical representation of negative affect that emanates from a drama staged around power; a pessimistic dialectic of enlightenment that shows how rationality flips into barbarism and human bondage» (2).

Tal aleación de lo arcaico y lo moderno representa bien las vertientes que coexisten, en tensa relación, en la contemporaneidad, donde las dinámicas del

progreso no invalidan los resabios de premodernidad y donde los modos más avanzados de producción no llegan a desplazar a los del pasado. Las lógicas irracionales y demoníacas del capitalismo moderno son expuestas por Marx a partir de estrategias de visualización que rozan el realismo grotesco del que hablara Bajtín, para crear un efecto de choque que desfamiliariza las formas tradicionales de entender las relaciones sociales y sus lógicas de funcionamiento.

La recurrencia del tópico del vampirismo, por ejemplo, así como las prefiguraciones de lo que hoy día se entiende bajo el concepto de *cyborg*, ilustran los procesos de automatización y serialización industrial que tendrían un impacto profundo en los modos de producción y en la subjetividad colectiva en la modernidad. En las obras de Marx hay frecuentes alusiones tanto a las transformaciones que se observan en la época en torno a la experiencia del ensamblaje maquínico como a propósito de la desconcientización del obrero que resulta de las nuevas formas de producción. Asimismo, la aleación de elementos y cualidades orgánicas con dispositivos tecnológicos da lugar a realidades nuevas en el campo de la producción tanto de mercancías como de subjetividades colectivas. Marx entiende la maquinización como el elemento clave que pasa a protagonizar la escena de la producción de manufacturas, relegando al trabajador mismo a la función de apéndice que en el proceso de producción de trabajo muerto queda supeditado como un autómata a la tecnología.

Sobre la relación alienante entre trabajador y máquina y sobre el impacto del «poder extraño» que esta ejerce sobre el individuo que se va transformando en un robot, indica Marx en los *Grundrisse*:

> La actividad del trabajador, limitada a una mera abstracción de actividad, se halla determinada y regulada en todos los aspectos por los movimientos de la máquina y no a la inversa. La ciencia, que obliga a los miembros inanimados de la máquina, por su construcción, a girar con arreglo al fin que se persigue, como los de un autómata, no reside en la conciencia del trabajador sino que, por medio de la máquina, éste actúa sobre él como un poder extraño, como el poder de la misma máquina. (107)

Marx insiste en la idea de extrañamiento y enajenación, y en el surgimiento del autómata como nueva entidad que integra lo maquínico y que se presenta como una subjetividad alterada por los procesos de industrialización. La idea de los «miembros inanimados» –zombis– de la máquina, el control de la conciencia por un «poder extraño», el grado de abstracción del movimiento maquínico, que es repetitivo y mecánico, y la orientación obsesiva hacia una finalidad pre- y sobredeterminada rodean el proceso de producción industrial con un aura misteriosa e inquietante. La producción es presentada como un proceso controlado por fuerzas que exceden lo humano y al mismo tiempo lo reducen a

formas residuales de (auto) conciencia. La modernidad, como contexto de estas transformaciones, es representada, particularmente en el aspecto de la producción capitalista, como un espacio tenebroso y deshumanizante.

En su estudio sobre el tema de las máquinas en Marx, Gerald Raunig vincula las reflexiones sobre *techné* al concepto de lo maquínico en Guattari, en cuya obra el término se aleja del lenguaje cotidiano para referirse más bien a formas de socialización y subjetivación (ensamblajes o sistemas de relacionamiento y refuncionalización) que comprometen diversos aspectos de lo social.[18] Aludiendo al «Fragmento sobre las máquinas» que forma parte de los *Grundrisse*, Raunig indica que

> [i]ncluso para Marx en el *Fragmento* […] la inmensa máquina autoactivadora es más que un mecanismo técnico. La máquina no aparece aquí limitada a sus aspectos técnicos sino como un ensamblaje mecánico-intelectual-social; aunque la tecnología y el saber (como máquina) afectan unidireccionalmente al trabajador y a la trabajadora, la máquina no es solamente una concatenación de tecnología y saber, de órganos mecánicos e intelectuales, sino también de órganos sociales, hasta el extremo de que coordina a los trabajadores y trabajadoras aisladas. (2)

Esta antropomorfización de la máquina se refuerza en conceptos como el de que «las máquinas son órganos del cerebro humano creados por la mano del hombre, la potencia objetivada del saber».

Deleuze y Guattari discuten la concepción marxista por la cual se interpreta de manera lineal el paso de la herramienta (como extensión de la habilidad humana) a la máquina (que se automatiza y autonomiza), inclinándose más bien por una genealogía alternativa que se remonta a «la comprensión premoderna de la máquina, en la que la separación entre lo orgánico y lo mecánico era irrelevante» (Raunig 6). Se acercan a una concepción de lo maquínico como ensamblaje de hombre y máquina, o de hombre y cualquier otra entidad (animal, herramienta, signo, lenguaje), que lo articule y repotencie maquínicamente a través de un intercambio material y simbólico. Nos encontramos en el campo del cíborg, donde las (id)entidades de máquina y ser humano fluyen una en la otra en un ensamblaje cognitivo, afectivo y semiótico que ya aparece delineado en las reflexiones de Marx sobre los procesos de automatización. Se trata de una monstrificación de lo social que, «dominado por un poder extraño», se desnaturaliza y deshumaniza por efecto de la hibridación maquínica que, como el monstruo clásico, anuncia un futuro de transformaciones radicales en la concepción y desenvolvimiento de la subjetividad.

Rickels vincula las fantasías que se encuentran en los textos de Marx en torno a *lo oculto* con los avances tecnológicos de su tiempo, indicando una correlación entre ambos niveles, a través de la cual se canalizaría la aprehensión que causa la extensión de los sentidos y habilidades humanas a través de la máquina;

sentimiento complejo, de fascinación y temor, que se expresa de una manera fantasmagórica, cifrada:

> The occult, as we know it, dates from the onset of technologization, which by the eighteenth century was literally part of socialization […] The occult, discontinuously enough, is the afterimage of every media-technological innovation […] The occult fantasy analyzes the techno fantasy and, inevitably, points to the missing place of the death cult inside technoculture. (Rickels XII)

Esta observación, que puede aplicarse al modo en que se amalgaman elementos monstruosos y reflexiones sobre economía política en los textos de Marx, abre una vía de acceso a la relación entre industrialismo y gótico, combinatoria que permite observar los intercambios simbólicos ilustrativos del impacto emocional suscitado por las transformaciones sociales y económicas en la cultura de la época.

En *Consuming Youth. Vampires, Cyborgs and the Culture of Consumption*, Rob Latham ha destacado que las referencias de Marx a la figura del vampiro, utilizadas como ilustración de los procesos de explotación capitalista, derivan principalmente, como ya se indicara, de las vertientes del folclore europeo más que de fuentes propiamente literarias. Latham trabaja sobre todo la amalgama de vampiro y cíborg: «el vampiro cibernético», como organismo híbrido en el que se combinan las formas primitivas de explotación con los adelantos de la tecnología hasta llegar, a través de un proceso dialéctico, a una síntesis que ilustra sobre la extracción de fuerza vital, realizada a través del trabajo asalariado, mediado ya, en el siglo xix, por la intervención maquínica.

Aunque el término *cyborg* fue acuñado recién en 1960, conceptos anteriores relacionados con los avances de la tecnología, la mecanización del trabajo y las transformaciones que estos cambios imprimían a nivel subjetivo causaron, desde el siglo xix, la reflexión que cristaliza en muchas de las críticas de Marx al sistema de producción capitalista y a las formas de socialización que este genera. Tanto en *El Capital* como en la *Crítica de la Economía Política*, Marx se detiene sobre las consecuencias de la automatización del trabajo, la despersonalización de las relaciones humanas determinadas por el eje producción/poder y la alienación del trabajador como productor de *trabajo muerto*, es decir, como generador de productos creados por la acción que modifica lo natural convirtiéndolo en *capital*. Pero asimismo Marx se preocupa por describir e interpretar los efectos de la automatización en términos de monstruosidad y demonización de las relaciones sociales y del vínculo entre individuo y trabajo:

> El taller mecanizado tiene su forma desarrollada en el sistema articulado de máquinas de trabajo que reciben su movimiento, exclusivamente, de un autómata central por medio de la maquinaria de transmisión. En el lugar de la máquina aislada aparece aquí un monstruo mecánico cuyo cuerpo llena enteros edificios

fabriles y cuya fuerza demoníaca, oculta primero por el movimiento casi solamente mesurado de sus gigantescos miembros, estalla en la loca danza tempestuosa de *sus innumerables y verdaderos órganos de trabajo*. (*El Capital* I 12, énfasis del autor)

Cuerpo desbordante de órganos, el *automaton* sobrepasa lo humano en su aspecto, sus funciones y sus objetivos. La monstruosidad de la máquina permite visualizar la inversión que se produce con respecto a la manufactura tradicional, donde el contacto humano con la materia y con el proceso de su transformación se acomoda a los términos de la energía humana:

En la manufactura y en la artesanía el trabajador se sirve de la herramienta; en la fábrica sirve él a la máquina. En aquellas el movimiento del medio del trabajo parte de él, que en la fábrica tiene que seguirlo. En la manufactura los trabajadores son miembros de un mecanismo vivo. En la fábrica existe un mecanismo muerto independientemente de ellos, los cuales se ven incorporados a él como apéndices vivos. La melancólica rutina de un trabajo que es un tormento inacabable en el que se va repitiendo constantemente un mismo proceso mecánico se parece al tormento de Sísifo; la carga del trabajo, al igual que la roca de éste, vuelve a caer siempre encima del aplastado obrero. Mientras ataca agudísimamente al sistema nervioso, el trabajo maniquista reprime el variado juego de los músculos y confisca toda la actividad corporal y espiritual. La misma facilitación del trabajo se convierte en medio de tortura, porque la máquina no libra al trabajador del trabajo, sino de contenido al trabajo. (*El Capital* I 55-56)

Sin embargo, Marx sostiene la idea de que el monstruo del capitalismo es *el capital mismo*, y que la máquina tendría la potencialidad de liberar, en última instancia, al trabajador, al facilitar su labor transformadora bajo una política de humanización del trabajo y de justa distribución de recursos. En *El intercambio simbólico y la muerte* (1976), Jean Baudrillard ha insistido en que tal posición ingenuamente desconoce el peligro que la máquina representa por sí misma como reemplazo del trabajo vivo:

El fantástico error de Marx es haber creído, a pesar de todo, en la inocencia de las máquinas, de la técnica, de la ciencia, las cuales podrían volver a ser trabajo social vivo una vez liquidado el sistema del capital. Cuando *éste* precisamente se basa en eso. Esperanza piadosa que proviene de haber desestimado a la muerte en el trabajo muerto, y de pensar que lo muerto se supera en lo vivo, más allá de un punto crucial, por una especie de sobresalto histórico de la producción. (22)

Comentando este debate, y manteniendo como términos del mismo los conceptos góticos de *vampirismo* y *trabajo muerto*, los cuales retienen su valor metafórico, Latham indica las variantes ideológicas que introduce Baudrillard, cuya intención es ilustrar el concepto del «terrorismo del código» (19), el cual, según desarrolla en su libro, rige el capitalismo postmoderno:

Marx wanted to salvage the industrial automaton from its conscription by the vampire of capital, without recognizing that the automaton, in its capacity, at once to replace and to integrate (i.e *cyborgize*) living labor, was itself the genuine vampire. Unlike Marx, Baudrillard's cybernetic vampire is an emphatically *non*dialectical image: here the term expresses no structural contradiction between technical progress and primitive exploitation that awaits its historical supersession in a higher form of social organization. Rather,

progress *is* exploitation: the perfection of technological means serves the sole end of cementing the reign of the code. (8-9)[19]

En la definición de Haraway, el *cyborg* es un organismo cibernético marcado por la aleación de rasgos humanos y maquínicos: «a social reality as well as a creature of fiction» (*Symian, Cyborgs and Women* 149). La integración de elementos que pertenecen a distintos registros hace del cíborg un dispositivo que transgrede los límites tanto de la ciencia ficción como de la realidad social que lo produce. Es la *simultaneidad* de rasgos contrapuestos, así como el perfilamiento de lo posthumano, lo que define el dominio del monstruo, cuya existencia se encamina, para utilizar una expresión de Heidegger, a «la conquista del mundo como imagen», es decir, a la postulación de la representación como fundamento ontológico de la modernidad (Heidegger, «La época de la imagen» 77). En efecto, el monstruo y particularmente el cíborg como forma icónica de la posthumanidad, son *pura imagen*, mostración, «desocultamiento».[20] En el «desocultar» se alían tanto las cualidades (de)mostrativas del monstruo como los atributos develadores de la técnica, la cual, según Heidegger, puede exponer formas de verdad que de otro modo no aparecen al intelecto: «La técnica no es, pues, simplemente un medio. La técnica es un modo del desocultar. Si prestamos atención a eso, entonces se nos abriría un ámbito distinto para la esencia de la técnica. Es el ámbito del desocultamiento, esto es, de la verdad» (*La pregunta por la técnica* 121).

Para Heidegger la técnica es sobre todo una forma de pensamiento sobre la realidad, «una interpretación tecnológica del mundo», consideración que sirve para pensar el *cyborg* como una aproximación alternativa e innovadora a formas de realidad y a «verdades» que no se manifiestan de manera directa ni se atienen a codificaciones convencionales.

Zombis

Junto a las referencias a vampiros y elementos maquínicos, un tercer elemento perteneciente al campo de lo monstruoso reincide en los textos de Marx: el del zombi, como imagen del muerto-vivo, cuya presencia espectral recorre los imaginarios de la modernidad. Los motivos recurrentes de la sangre y el terror van puntuando asimismo, como se señalara, las reflexiones de Marx en distintos momentos de su obra. Como expresión de enajenación masificada, el zombi es anómalo y transicional, estereotípico e inclasificable:

> It is not an aristocrat like Dracula or a star freak like Frankenstein; it is the everyman monster in which business as usual coexist with extremes of hysteria […] The zombie also straddles the divide between industrial and immaterial labor, from mass to multitude, from the brawn of industrialism to the dispersed brains of cognitive capitalism. (Larsen 9)

Caracterizado por el «exceso semiótico» y la «especulación con el afecto», «the zombie isn't just any monster, but one with a pedigree of social critique», proyectándose desde Marx hasta nuestros días como articulador ideológico en debates sobre trabajo, explotación, enajenación, colonialismo y xenofobia. Constituye un significado flotante, una «forma nomádica de conciencia social» afincada en la intensificación emocional y en la desrealización de lo real (Larsen 6-7). El zombi es un ensamblaje y, por tanto, un vector emocional que se proyecta y resignifica a partir de la articulación de sus partes, ya que «assemblages are pasional, they are compositions of desire» (Deleuze y Guattari, *Nomadology* 82).

El monstruo tiene entonces un efecto apotropaico, ya que a través de su presencia y de su despliegue ritualizado y obsesivo se orienta hacia el exorcismo del mal, es decir, hacia el ejercicio de un control mágico sobre la realidad. La aparición del monstruo no solo advierte acerca de la amenaza inminente del mal, sino que también, de alguna manera, la sublima: cataliza la inmunidad social, visualiza el peligro del contagio e inyecta la alteridad radical en dosis destinadas a probar el umbral de tolerancia de cada época y de cada cultura.

En «A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism», Sarah J. Lauro y Karen Embry señalan la multifacética presencia del zombi en distintos campos disciplinarios: como ejemplo de conductas automatizadas que forman parte de nuestras rutinas cotidianas; como denominación de procesos que utilizan «maliciosamente» fuentes de energía que no les pertenecen; como metáforas de la extrema subalternización de individuos

o grupos sociales en distintos contextos de dominación; como paradigma de la adhesión irracional a ciertos sistemas o creencias; como modalidades irreflexivas de consumo material o simbólico, etc. Las aplicaciones políticas, culturales, tecnológicas y científicas del tropo del zombi tienen su contraparte en la utilización de su imagen por la industria del espectáculo, espacio de producción simbólica donde la indeterminación epistémica y la radicalidad semiótica del zombi han llegado a constituir un subgénero dentro del amplio campo de las narrativas de terror y de la cultura de monstruos.

Según Lauro y Embry, el zombi es un ser fronterizo y anticatártico, un ejemplo de *dialéctica negativa* o, mejor aún, de la insuficiencia del modelo dialéctico, ya que su naturaleza no se encamina hacia la síntesis entre los polos sujeto/objeto y vida/muerte, que lo constituyen. En el zombi colapsa la hibridación que caracteriza a otros monstruos, porque los binarismos que lo constituyen no llegan a combinarse en un organismo nuevo, sino que dan como resultado el vaciamiento radical de toda cognición, la renuncia definitiva a cualquier forma de totalización y de operatividad (93-94). El zombi sería, por tanto, más representativo que el cíborg de un estado de poshumanidad; ni híbrido ni ejemplo de multiplicidad esquizofrénica, «[t] he zombi [sic] is a paradox that disrupts the entire system» (94).

Jeffrey Cohen ha destacado en *Monster Theory* que la figura del monstruo (y, podría agregarse, particularmente la del zombi) da lugar a una doble narrativa: la de la historia específica de emergencia de la monstruosidad que lo caracteriza y la de los usos culturales que propicia. Esta dualidad se suma a la ambigüedad de la mutación, la cual despliega los avatares mecánicos de un ciclo repetitivo de gestualidades y reapariciones. El zombi es solamente visible cuando queda capturado en la brecha inestable del *entre-lugar*, limbo espacio-temporal y epistémico que muchos críticos han interpretado como el espacio ideológico existente entre el Estado y la multitud, o entre la hegemonía y la resistencia. En los escritos de Marx la aparición discursiva del zombi funciona como una reactivación del tropo que revela cualidades intrínsecas a la estructuración misma de la modernidad capitalista.

El zombi y las características que se le asocian, canalizan la interpretación de las relaciones socioeconómicas de la modernidad en clave cultural, estrategia que permite asegurar la accesibilidad y legibilidad del cuerpo teórico analizando el proceso modernizador y sus derivaciones socioculturales. La prosopopeya a través de la cual Marx representa el dinero y el capital como cuerpos que chorrean sangre y suciedad contribuye a la creación de un espacio discursivo ético-político en que el funcionamiento y los efectos del capitalismo aparecen expuestos de manera dramática y de acuerdo a códigos estéticos vigentes en la

época, los cuales, por su parte, conectan contemporaneidad y premodernidad, avance y retroceso, cientificismo y superstición, en una alianza sórdida y tanática: «Si ya el dinero, según dice Augier, 'viene al mundo con manchas de sangre naturales en una mejilla', el capital nace goteando sangre y porquería de pies a cabeza, por todos los poros» (*El Capital* I 406-407).

Este «marxismo gótico» (Neocleous), cuyos ecos alcanzan *Los espectros de Marx* de Jacques Derrida y las teorizaciones de Deleuze y Guattari, reaviva y resignifica mitos que se remontan a la Antigüedad griega, como el de los muertos que vuelven a la vida y el de seres que se alimentan de la sangre humana para sobrevivir y perpetuar su especie. El zombi no solamente ilustra la idea de la alienación (la falta de conciencia social y de conciencia de sí), sino que transmite la noción de consumo automático, la imagen de la corporalidad enajenada y el concepto del retorno de lo reprimido. De esta manera, la figura tambaleante del zombi, su estilo rutinario y automatizado, su mirada fija en un horizonte vacío, su mudez, los trazos de la muerte y los restos de vida que exhibe su cuerpo en proceso de descomposición, constituyen un mensaje biopolítico de fuerte significado emocional e intelectual. Tales rasgos traspasan la frontera entre vida y muerte, *bíos* y *zoé*, instalando en su lugar, como constructo estético-ideológico, una naturaleza denigrada, anónima e indiferenciada, que se asocia a las ideas de multitud, alienación, deshumanidad, descontrol e ininteligibilidad.

La figura del zombi altera, en este sentido biopolítico, la relación con el tema de la muerte, ya que su propia presencia pone de manifiesto que hay formas de existencia que requieren una redefinición de lo que es la *vida*, con la cual se relativiza el carácter definitivo de la desaparición física. Esta proposición del zombi como encarnación de una etapa intermedia entre vida y muerte ha sido interpretada como metáfora de resistencia y como denuncia de las condiciones que impone el modo de producción capitalista a la corporalidad y a la espiritualidad, tanto a nivel individual como colectivo. En el zombi la individualidad se pierde, pero también la idea de comunidad como forma consciente de socialización, ya que esta forma de asociación y de organización humana es reemplazada por agrupamientos amorfos de comportamiento automático e impulsos primarios. La horda de zombis, como mancha de amenazante irracionalidad que atraviesa los espacios sociales, prefigura un mundo donde las coordenadas de espacio y tiempo han dejado de regir y donde la conciencia ha sido sustituida por un sonambulismo interminable.

Un significado prominente vinculado a los usos del zombi por parte de la teoría política, principalmente marxista, es el que lo vincula a la esclavitud y al colonialismo, así como a formas de producción capitalista que se consideran

peores que la muerte, en la medida en que implican pérdida de la libertad, explotación corporal, disolución de la conciencia, deshumanización y enajenación. John y Jean Comaroff destacan, en un artículo destinado a analizar el resurgimiento de la cultura zombi en África, las múltiples significaciones atribuidas al zombi:

> Zombies themselves seem to be born, at least in the first instance, of colonial encounters; of the precipitous engagement of local worlds with imperial economies that seek to exert control over the essential means of producing value, means like land and labor, space and time. It is in this abstract, metaphorical sense that René Depestre declares colonialism to be 'a process of man's general zombification'. («Alien-Nation» 795)

Tanto la apropiación territorial colonialista como las formas modernas de producción capitalista son inseparables de la noción de explotación y drenaje de energía humana, que convierte a los individuos en muertos-vivos al servicio de la mercancía, sujetos-objeto sometidos al sistema dominante de la lógica de la reproducción infinita. La figura del zombi se asocia no solo a los regímenes de explotación que sirven a intereses imperiales, sino también a la modernidad capitalista y a los conceptos de «trabajo muerto» y de trabajo inmaterial, que designan procesos a partir de los cuales el cuerpo social se auto-canibaliza para preservar y reproducir capital y ganancia.

El zombi ha sido pensado a partir de la categoría derrideana de «undecidability» (aquella forma indeterminada de ser que resiste la asimilación a cualquier binarismo sin llegar a crear una categoría nueva independiente de estos), y también como ilustración de la noción desarrollada por Deleuze y Guattari del zombi como mito de trabajo (*work myth*) (Irven, Opatić). Constituiría, en este sentido, la encarnación espectacularizada del inconsciente político, reprimido pero vinculado a formas de conciencia social que, sin ser autoevidentes, impactan los modelos de representación y las prácticas sociales. Como mito de trabajo, el muerto-vivo exhibe la mutilación que forma parte de la estrategia de dominación del Estado:

> Y sobre todo el aparato de Estado hace que la mutilación e incluso la muerte se produzcan previamente. Tiene necesidad de que ya se hayan producido, de que los hombres nazcan de ese modo, lisiados y zombies. El mito del zombie, del muerto-viviente, es un mito del trabajo y no de la guerra. La mutilación es una consecuencia de la guerra, pero es una condición, un presupuesto del aparato de Estado y de la organización del trabajo (de ahí la deformidad natal no sólo del trabajador, sino del propio hombre de Estado, del tipo Tuerto o Manco)… (*Mil Mesetas* 434)

Las relaciones entre zombi, trabajo y capital, elaboradas en los escritos de Marx en varias de sus obras y continuadas en la crítica neomarxista, se complican en el mundo actual por las variantes que imprime la situación de los trabajadores ilegales y/o alienados por los regímenes de producción flexible (las

constantes desterritorializaciones de fábricas, empresas y complejos industriales, la fluctuación de condiciones de contratación, la inhabilidad para la aplicación del derecho laboral, la falta de sindicalización y el crecimiento del sector privado). Bajo estas condiciones, los trabajadores se transforman en «parias del proletariado», cuya capacidad productiva se ha enajenado del orden social y ha quedado desprotegida del amparo de la ley. El debilitamiento y la dislocación de las bases nacionales de la producción y su reemplazo por redes transnacionalizadas, así como la primacía del capital financiero que parece seguir un ritmo de circulación y crecimiento ajeno a las dinámicas de la producción, distancian estructuralmente trabajo y Estado. Las hordas de trabajadores zafrales recorren como zombis espacios indeterminados, desde las áreas más desarrolladas a las económicamente deprimidas, a través de fronteras, lenguas y regulaciones, en busca de inserción laboral y en condiciones que apenas alcanzan niveles de supervivencia mínima. Scott Lasch y John Urry han hablado del «fin del capitalismo organizado» y del surgimiento de la *clase de servicio* (*service class*) a nivel internacional. Para estos autores, la estructuración del sistema capitalista de producción que tuvo primacía en la modernidad está siendo sustituida por el «capitalismo desorganizado», el cual va acompañado por modificaciones sustanciales en las formas sociales de percibir el espacio y entender las relaciones entre cultura y producción. La desorganización de las relaciones industriales que habría aparejado la fragmentación de la identidad colectiva de la clase trabajadora apunta a distintos niveles del desarrollo laboral: «first to the descentralized shopfloor radicalism of the late 1960s and early 1970s, and then the shift from national bargaining to enterprise-level bargaining in recent years that has accompanied the demise of neo-corporatism» (285).

Como indican Comaroffy Comaroff, el trabajador es un valor desechable en la división globalizada del trabajo, en el que la autonomía del orden financiero y el régimen especulativo que lo caracterizan se separan cada vez más del concepto de manufactura, intercambio y mano de obra. Este panorama se adapta a la idea de la zombificación en tanto pérdida de la conciencia (*de sí* y *de clase*), automatización de los comportamientos sectoriales, anonimato, falta de liderazgo, sometimiento y minimización de las expectativas.

La relación entre las características que ha llegado a asumir el capitalismo tardío y la visión de Marx sobre trabajo muerto, zombificación, vampirismo y demonismo del capital, lejos de diluirse o de perder vigencia con las transformaciones económicas vinculadas con la globalización, se acentúan en el nuevo milenio. Más que nunca el «ocultismo económico» tiene un lugar en los imaginarios colectivos, donde el descaecimiento de los «grandes relatos» no ha sido sustituido por discursos totalizadores o utopías salvíficas que permitan

comprender esas transformaciones y encontrarles sentido histórico, político y social. La proliferación de economías informales, crimen organizado, modalidades infrapolíticas, actividades terroristas y discursos apocalípticos de diferente signo político-ideológico favorecen la inquietud generalizada ante los procesos de deshumanización y ante las amenazas que se ciernen sobre el medio ambiente y los inmensos espacios sociales abandonados a formas subhumanas de supervivencia.[21]

En *Individualization: Institutionalized Individualism and Its Social and Political Consequences* (2002), Ulrich Beck y Elisabeth Beck-Gernsheim se refieren a las «categorías zombis» que hoy en día recorren el espacio social en un estado de muerte-en-vida, ya que, si bien las condiciones sociales se han transformado sustancialmente, algunos conceptos ya instalados en las ciencias sociales y las humanidades continúan designando formas de la experiencia colectiva que no han recibido aún nombres alternativos en la vida contemporánea. Un caso es el de la *familia*; otros, la *clase social* o la *vecindad* (*neighborhood*); nociones que continúan teniendo un papel dentro del discurso de las ciencias sociales, aunque no representan ya la fluidez de la sociedad contemporánea ni las situaciones sociales que de ella se derivan (cambios en las formas de convivencia nuclear, formas de maternidad/paternidad afectadas por cambios científicos, tecnológicos y sociales, vinculados a políticas de género, modalidades de funcionamiento comunitario, etc.). Para Beck y Beck-Gernsheim, tales categorías, ligadas a visiones dominadas por el nacionalismo, pierden vigencia, aunque no presencia discursiva, en un mundo globalizado: «Normal science categories are becoming zombie categories, empty terms in the Kantian meaning. Zombie categories are the living dead which blind the social sciences to the rapidly changing realities inside the nation-state containers and outside as well» (cit. por Dutton 183).[22]

En otra acepción vinculada a las ya mencionadas, la crítica postmarxista se refiere a «economías zombi», aludiendo a formas de producción que, aun luego de haber perdido vigencia, reaparecen una y otra vez, negando espacio al presente y al futuro. En su libro *Economía zombi. Las ideas muertas aún están entre nosotros*, el economista australiano John Quiggin señala que las ideas-zombi son aquellas que siempre regresan, aunque se las mate (2), creando estancamientos o retrocesos en los procesos de conceptualización del desarrollo económico y en la implementación de cambios. En referencia a la crisis financiera de 2008, pero también, más ampliamente, en relación con una visión macroeconómica global, Quiggin indica que el arrastre *ideológico* de teorías económicas que tuvieron sentido en el pasado, pero que han perdido vigencia,

contribuye a explicar la ineficiencia en el enfrentamiento de desbalances estructurales: «The ideas that caused the crisis and were, at least briefly, laid to rest by it, are already reviving and clawing their way through the soft earth. If we do not kill these zombie ideas once and for all, they will do even more damage next time» (4).

Entre las ideas-zombi que Quiggin analiza relacionadas con el liberalismo de mercado, se incluyen nociones como la privatización y austeridad, pero también conceptos que apuntan a estrategias específicas, como la del «*trickle-down*», la «gran moderación» o la «hipótesis de los mercados eficientes».[23] Para este autor, «unlike other monsters like werewolves and vampires, zombies always come in mobs. Individually, they seem easy enough to kill, but in a group their strength can be overwhelming. So it is with the ideas underlying market liberalism» (32).

Sin negar el carácter controversial de los argumentos desplegados por Quiggin en este libro, que combina análisis económico, divulgación de ideas y propuestas polémicas en torno a la participación reguladora del Estado y a la insuficiencia del *keynesianismo* en contextos actuales, interesa a nuestros efectos relevar su uso del concepto de zombificación como apelación a una metáfora ya establecida por la crítica marxista de la economía política. Como tropo ideológico, lejos de haber agotado su potencial simbólico, el zombi ha expandido su radio de aplicabilidad y sus significados hacia nuevos dominios de la teoría cultural y política que abarcan y superan lo económico, utilizándose en relación con los temas de la migración, las subjetividades marginales, el consumismo, el adoctrinamiento político, etc. Como Comaroff y Comaroff señalan, el tropo del zombi se caracteriza por su saturación semiótica («Alien-Nation» 788), la cual se apoya en un poderoso mensaje visual que resume no solamente la corporeidad monstruosa de esta figura fronteriza, sino la naturaleza radicalmente indefinida y la «movilidad sin movimiento». Igualmente, estos mismos antropólogos, analizando el caso de la Sudáfrica postcolonial, señalan la relación entre las «economías ocultas» que se registran en esa región y el «capitalismo milenario», en el cual se fusionan «modernidad y postmodernidad, esperanza y desesperanza, utilidad y futilidad, promesas y perversiones» («Occult Economies» 283).[24]

Un paso más allá en la utilización del tropo de los muertos vivientes fue dado por el politólogo Daniel Drezner en el campo de la economía política y de las relaciones internacionales. Como manera de plantear alegóricamente el debate en torno a las distintas aproximaciones posibles a una supuesta crisis internacional, Drezner imagina en su libro *Theories of International Politics and Zombies* (2014) la situación límite de una epidemia zombi a nivel mundial, que

obligaría a los distintos gobiernos a generar respuestas capaces de neutralizar esta amenaza inusitada de la seguridad pública. Con intención didáctica, pero también con suficiente densidad académica como para haber logrado éxito en círculos intelectuales y universitarios, pasa revista así, a partir de este escenario ficticio, a una serie de posicionamientos ideológicos (conservadores, realistas, idealistas, constructivistas, etc.) que ofrecerían, cada uno desde sus categorías de análisis y metodología, respuestas alternativas a la situación creada por esta transgresión biopolítica. Drezner define el zombi como «a biologically definable, animated being occupying a human host, wich a desire to eat human flesh» (21), condición que utiliza para ilustrar una forma inusitada de peligro colectivo, para la cual no existen medidas preventivas. El libro echa mano a elementos tomados de la elaboración del tema zombi en la cultura popular (por ejemplo, de las películas de George Romero y de las novelas de horror apocalíptico de Max Brooks, tales como *The Zombie Survival Guide* [2003] y sobre todo *World War Z: An Oral History of the Zombie War* [2006]; de las coreografías de Michael Jackson y las «romantic zombie comedies», a las que llama *rom zom coms*) articulando este repertorio a diversas aproximaciones teóricas, creando así, a nivel discursivo, una especie de laboratorio de experimentación político-estratégica. A partir de este recurso analiza el modo en que se comportarían instituciones internacionales, como las Naciones Unidas, organizaciones no gubernamentales (ONG) y gobiernos específicos ante una crisis de características excepcionales y devastadoras, que pone a prueba la efectividad de cada posición para dar cuenta del fenómeno y generar formas de combatir su potencial destructivo. La crisis obliga a alianzas y redefiniciones, así como a improvisaciones basadas en nuevas formas de interpretar conductas colectivas. La situación hipotética creada en torno a la figura fascinante del zombi cataliza reacciones psicológicas y sociales, expone puntos de vista político-ideológicos, particularismos nacionales y regionales, protocolos diplomáticos y agendas institucionales, abriéndose a un análisis comparativo que permite incursionar, pedagógicamente, en temas de filosofía política, sociología y crítica cultural. La figura del zombi funciona nuevamente, en el escenario ficcionalizado pero verosímil del terror global, como un disparador de acciones y reacciones, como un dispositivo que expone, radicaliza y obliga a replantear el sentido mismo de la vida y las formas biopolíticas que pueden desarrollarse para protegerla, tanto de las fuerzas exteriores e imprevisibles que pueden atacarla como de sus anticuerpos interiores, ideológicos, políticos y sociales. Asimismo, el recurso metafórico de la epidemia zombi deja al descubierto la falta de preparación de naciones e instituciones internacionales para implementar formas efectivas de defensa. El enemigo, entonces, no es solamente exterior, sino que

habita en el interior mismo del sistema. Lo local se convierte, en muchos casos, en enemigo de lo global, y viceversa. El diálogo truncado o simplemente inexistente entre distintas dimensiones de *lo social* resulta en sí mismo tan catastrófico como la amenaza exógena. [25]

De un modo similar al que se observa, en muchos aspectos, en América Latina, el obsceno crecimiento de la riqueza de algunos sectores en detrimento de otros, así como la imposibilidad de comprender los mecanismos misteriosos del mercado globalizado, hacen reaparecer las fuerzas de lo arcano, configurando un contradiscurso de fuerte impacto y diversificadas manifestaciones en los imaginarios y prácticas populares. Siguiendo las ideas de Max Gluckman en «The Magic of Despair» (1957), derivadas de sus estudios sobre la hechicería en África, Comaroff y Comaroff observan que lejos de tratarse de un resurgimiento de la tradición, el recurso de lo arcano y, con él, la emergencia de elementos monstruosos como parte de la vida cotidiana indican la producción de nuevas formas de conciencia social que responden a situaciones socioeconómicas también nuevas, a través de las cuales se expresa «el descontento de la modernidad» («Occult Economies» 284).[26] La figura monstruosa de los zombis tiene un especial protagonismo en estos escenarios. Reflejando los cambios en los regímenes laborales, los zombis aparecen en muchos casos aludidos como trabajadores de medio tiempo, individuos que se despiertan exhaustos por haber trabajado como zombis durante toda noche al estar bajo el control de un amo que los domina a través de la magia. Pobreza, crimen, magia y explotación se articulan en esta figura errante, desconcientizada y catastrófica, que testimonia el incumplimiento de las promesas de la modernidad. En contextos como el africano, el zombi es utilizado como paradigma de la subjetividad colectiva que corresponde a los periodos postcolonial y *postapartheid*, en los cuales muchos sectores quedaron más desprotegidos que antes.[27] Ante este colapso del proyecto de la modernidad, la figura del zombi testimonia la ruina del sistema. Inspirados en el Marx de *El Capital*, Comaroff y Comaroff señalan el simbolismo del zombi en los escenarios ya descritos:

> His absent presence suggests a link to otherwise inexplicable accumulation. Being solely for the benefit of its owner, the toil of the living dead is pure surplus value (…): it has “all the charms of something created out of nothing”. Zombie production is thus an apt image of the inflating occult economies of postcolonial Africa, of their ever more brutal forms of extraction. («Occult Economies» 290)

Estrechamente asociada a la noción de nomadismo, la figura del zombi se utiliza como ilustración de una larga serie de *posiciones de sujeto* que se sitúan en las afueras de los sistemas productivos y/o legales. Refugiados, prisioneros

políticos, desaparecidos, torturados, desposeídos, marginales, desplazados, ilegales, indigentes y exiliados dan ejemplo de una fragmentación social transnacionalizada, cuya mera existencia desafía la estabilidad y legitimidad de los sistemas que los originan. Su «monstruosidad» consiste justamente en la mo(n)stración social de su anomalía como una cualidad irreductible que tiene el potencial de asolar y amenazar, como una máquina de guerra, el control del Estado, dejando al descubierto sus perversiones y contradicciones internas.[28] Tal «monstruosidad» ilustra la ruptura de los lazos entre individualidad y comunidad, la relación entre inmigración y recursos nacionales, los nexos entre lo local y lo global, entre pasado y futuro: «In this respect, the living dead join a host of other spectral figures -vampires, monsters, creatures of Gothic "supernaturalism"- who have been vectors of an affective engagement with the visceral implications of the factory, the plantation, the market, the mine» (Comaroff y Comaroff 796).

Sin embargo, se ha señalado que la misma ambigüedad del zombi impide reducirlo a rasgos puramente negativos y asimilarlo a la idea de alienación y a la abyección del sistema económico. La funcionalidad cultural del zombi se dispara y recicla en varias direcciones:

> Because the zombie travels so widely, and across so many fields, it has become a very familiar character, one that participates in narratives of the body, of life and death, of good and evil; one that gestures to alterity, racism, species-ism, the inescapable, the immutable. Thus, it takes us to "the other side" – alienation, death, and what is worse than death: the state of being undead. (Webb and Byrnand 83)

El zombi es caracterizado, al igual que el capital, por su incapacidad para morir del todo. Al desafiar el final irreversible de la vida, el zombi plantea el tema del *valor* que se resiste a desaparecer. En palabras de Steven Shaviro, «zombies mark the rebellion of death against its capitalist appropriation […] our society endeavors to transform death into value, but the zombies enact a radical refusal and destruction of value» (cit. en Larsen 12). «La muerte ha muerto» o, como se indica en la película *Survival of the Dead* (2009) de Georges Romero, «Death isn't what it used to be» (Larsen 13). Nos encontramos en un mundo desrealizado, irreconocible, condenado a una vida agónica. De este modo, el zombi, con su atributo de inmortalidad, plantea la pregunta sobre qué tipo de vida espera a un mundo deshumanizado, que es el que algunas teorías pronostican como resultado del capitalismo global. El zombi representa el residuo que sobrevive cuando la cognición desaparece y el auto-reconocimiento se disuelve en el aire. Como señala Peter Dendle, el zombi es un barómetro de la ansiedad cultural que se considera característica del siglo xx:

> The essence of the "zombie" at the most abstract level is supplanted, stolen, or effaced consciousness; it

casts allegorically the appropriation of one person's will by another. It is no coincidence that the creature flourished in the twentieth century, a century whose broad intellectual trends were preoccupied with alienation. (47-48, Stratton 269)

En el zombi la ambigüedad propia de lo monstruoso se radicaliza: encabalgado entre el ser y el no-ser, «[t]he zombie resides somewhere between the ontic and the hauntic» (Lauro y Embry 86, n6). Representa una *no (id)entidad*, el vaciamiento de toda conciencia, sensibilidad y racionalidad; es decir, un anti-sujeto que ha rebasado lo humano sin llegar del todo a superarlo, ya que su forma residual de existencia remeda aún la forma *corpórea* de *habitar* el mundo, aunque en su modalidad más degradada y desoladora. Su capacidad de contagio y su inmortalidad lo convierten en un enemigo perfecto, imposible de vencer. El zombi personifica el terror *ad aeternum*, la totalización de lo monstruoso que consiste no ya en la aniquilación de la especie humana, sino en su perpetuación deshumanizada.

El mito del zombi permitiría visualizar la posibilidad del cambio por el que la dócil fuerza del individuo o de la colectividad –concentrada en la idea del trabajo, el cual es imaginado por el capitalismo como *conditio sine qua non* de la productividad– se convertiría en una pesadilla de subversión multitudinaria; es decir, en *máquina de guerra nomádica* que, siendo exterior al Estado, amenaza sus mecanismos de captura (Irven).

En efecto, el zombi evoca la idea de multitud, ya que, como la crítica ha indicado, nunca tiene una función protagónica individualizada, como Drácula o Frankenstein, sino que suele presentarse en grupos amorfos y acumulativos, que, aunque no tienen voz ni conciencia ni admiten liderazgo –y a pesar de que son, como Irven señala, «inmunes a la ideología» (9)–, tienen una *presencia* proliferante e inorgánica, que amenaza el orden social y los modelos cognitivos dominantes.

MARX *AVEC* DERRIDA: HACIA UNA *FANTOLOGÍA DEL PRESENTE*

El tópico de la espectralidad y la figura del fantasma aparecen con frecuencia en los escritos de Marx y Engels, asociándose de distintas maneras a los análisis de estos pensadores y a las propuestas teóricas diseminadas en sus escritos. El fantasma y el espectro forman parte de la representación de formas *otras* de conocimiento y de *presencia*; constituyen, entonces, una línea de fuga con respecto a las certezas de la modernidad, la cual se apoya en el dominio de la Razón y en el desplazamiento de saberes que rebasan o desafían las lógicas del

pensamiento científico.

Como recordaran Comaroff y Comaroff respecto al tema de la espectralidad, Theodor Adorno indicó en su «Ensayo sobre Wagner» –en relación con la tesis de «la forma como contenido social»– que «Phantasmagoria comes into being when, under the constraints of its own limitations, modernity's latest products come close to the archaic» («Alien-Nation» 792). La utilización misma de imágenes que se asocian con formas «primitivas» de percepción y relacionamiento con lo real evidencia las limitaciones del proyecto moderno, sus fronteras internas y condicionamientos epistémicos. La fantasmagoría, al igual que la figura del zombi, visibiliza lo oculto, expandiendo los contornos de la experiencia sensible y proponiendo lo etéreo o amorfo como una forma *otra* de materialidad que, en la falta misma de estructuración física y en su naturaleza mutante y evasiva, sugiere contenidos sociales que rebasan discursos y modelos dominantes de representación y de interpretación de lo social.

Imprevisible, etéreo y atemporal, el fantasma es un *evento*, un acontecimiento que rompe la historicidad para insertar en ella el desconcierto y la duda, ya que su misma existencia desquicia lo real y lo fragmenta. Su emergencia *eventual* en el transcurso de lo cotidiano dramatiza las relaciones entre sujetos y altera profundamente las formas de habitar el espacio y el modo de inscribir la particularidad de la existencia en el *continuum* histórico y vital. El fantasma prescinde del tiempo, de la corporalidad y de cualquier forma de localización que restrinja sus formas de ocupar el presente. Es un foco que emite significados y al mismo tiempo los oculta, es la máscara de la verdad que no se deja ver; no obstante, la mera intuición de su existencia desafía los principios y métodos de la razón instrumental. El fantasma es, por naturaleza, reticente, alternativo, marginal, aunque pueda instaurar una centralidad que subvierte, aunque sea temporalmente el orden de lo real, instalando en este certezas que rebasan lo empírico, lo material y lo normativo. El fantasma se alinea, por tanto, en el registro de lo monstruoso. Su falta de corporalidad lo instala como un sistema etéreo, evanescente: es un vacío, una ausencia, una (id)entidad más poderosa, entonces, por su liminalidad y su capacidad para transgredir límites y situarse en los intersticios de categorías duales, desgastadas, a las que ayuda a superar.

Como es sabido, Marx y Engels pensaron dar al *Manifiesto del Partido Comunista* el título de *Los Espectros* para comunicar justamente la idea de la constante fantasmática de un pensamiento alternativo que asedia a la modernidad y desafía las bases del conocimiento de lo real, propiciando transformaciones básicas de las estructuras profundas de la conciencia moderna y de sus formas de organización social y productiva. Conmemorando los 150 años de publicación del *Manifiesto*, Eco se refirió a este texto clave del pensamiento occidental como

a una obra literaria donde el principal personaje es un espectro, reinstalando así una lectura renovada de los escritos marxistas, en los que el tema de la espectralidad adquiere un sentido estético-ideológico profundo.[29] En el artículo titulado «Sobre el estilo del *Manifiesto*», Eco señala refiriéndose al comienzo del mismo: «Empieza con un formidable golpe de timbal, como la 'Quinta Sinfonía' de Beethoven: 'Un fantasma recorre Europa' (no olvidemos que estamos cerca ya del comienzo prerromántico de la novela gótica, y los espectros son entidades que se deben tomar en serio)» («Sobre el estilo» s. p.).

Luego de referirse a las transformaciones efectuadas por la burguesía, el *Manifiesto* amplía la escena político-económica del análisis, complejizando el proceso de la lucha de clases, que Eco interpreta de la siguiente forma:

> Llega de improviso el viraje dramático: el hechicero se halla impotente para dominar las fuerzas subterráneas que ha evocado, el vencedor se ahoga en su propia sobreproducción y genera en su propio regazo, de sus mismas entrañas, a sus sepultureros, los proletarios. Entra ahora en escena esta nueva fuerza que, en un primer momento dividida y confusa, se empeña con furia en la destrucción de las máquinas y se deja usar por la burguesía como masa de choque, obligada a luchar contra los enemigos de sus propios enemigos (las monarquías absolutas, la propiedad feudal, los pequeños burgueses), y absorbe gradualmente la parte de los adversarios que la gran burguesía proletariza: artesanos, tenderos, campesinos propietarios. La sublevación se vuelve lucha organizada, los obreros están en contacto recíproco por medio de otro poder que los burgueses han desarrollado para su propio provecho: las comunicaciones. Y aquí el "Manifiesto" cita los ferrocarriles, pero piensa también en las nuevas comunicaciones de masas (no olvidemos que Marx y Engels, en "La sagrada familia", supieron usar la televisión de la época, es decir, la novela de folletín, como modelo del imaginario colectivo, criticando su ideología pero al mismo tiempo utilizando lenguaje y situaciones que ella había popularizado). («Sobre el estilo» s. p.)

La cita importa por la referencia a la hechicería como un quehacer que, paralelo al de la historia, integra sin embargo el drama de las fuerzas en lucha, es decir, encuentra su lugar en la teatralización de una modernidad que no puede administrar las propias energías que ha ido liberando y que estallan en el escenario gótico de mediados del siglo xix.[30] Pero junto a la irracionalidad de la magia, Eco recuerda la presencia de la tecnología (la imprenta, los ferrocarriles) como elementos maquínicos que constituyen el «imaginario colectivo». Nuevamente magia y tecnología comparten el proscenio en un mundo que se debate en la construcción de formas inéditas de conciencia social.

Analizando la herencia de Marx en la cultura contemporánea, Derrida deconstruye las formas de vigencia y de censura que rodean, como fantasmas, el legado del filósofo prusiano, proponiendo una nueva lectura de sus textos con el fin de analizar tanto el modo en que estos hablan a los conflictos de nuestro tiempo como sus posibilidades de abrir caminos que contrarresten el pensamiento hegemónico del neoliberalismo. En *Espectros de Marx* (2012), Derrida elabora lo que llama una *fantología*, neologismo que alude a la dinámica

de asedio que desarrolla el fantasma, el cual acosa o merodea distintos espacios sin llegar a ocuparlos de manera rotunda. Esto obliga a convivir con los fantasmas y a habituarse a su forma de habitar lo cotidiano y lo imaginario. La condición del espectro es la de constituir una parte inmaterial, aunque esencial, de la realidad y la de mantenerse como una presencia/ausencia que domina la escena sin comprometerse en su particularismo. Abrirse a la existencia del fantasma, «entregarse a su voz», significa entonces para Derrida reconocer su incidencia constante en el pensamiento occidental, la cual nos obliga a elaborar una ontología de la espectralidad como alternativa a un logocentrismo inflexible y excluyente.[31]

El fantasma existe en un *entre-lugar* conceptual, estético e ideológico, intersticio epistémico que desafía cualquier concepción dualista de lo real: vida/muerte, presencia/ausencia, identidad/otredad, descalificando los planteamientos binarios que reducen la realidad a una serie de contrarios, desconociendo su constante estado de fluidez e hibridación. De hecho, lo fantasmático inaugura una nueva temporalidad y un estado de cosas que excede las posibilidades del *nombre* como fijación del significado. Aludiendo a la aparición del fantasma del rey muerto en *Hamlet*, Derrida recuerda la frase que se utiliza en la obra para indicar su impacto: «The time is out of joint» («El tiempo está desquiciado» [descoyuntado]), expresión con la que se señala la instalación de un orden *otro* que interviene de un modo radical el tiempo histórico. Derrida se preocupa por re-calificar ese desquiciamiento, mostrando, página tras página, la incapacidad del lenguaje para contener el sentido y alcance de lo sobrenatural, «el tiempo está desarticulado, descoyuntado, desencajado, dislocado, el tiempo está trastocado, acosado y trastornado, desquiciado, a la vez desarreglado y loco. El tiempo está fuera de quicio, el tiempo está deportado, fuera de sí, desajustado» (*Espectros de Marx* 31).

La experiencia del fantasma está marcada por la repetición, ya que el espectro, como el monstruo, vive de la expectativa que crea su posible reincidencia. Su poder reside en el constante retorno, es decir, en la permanencia espectral de su presencia. El poder del fantasma –y del monstruo– consiste en que se espera siempre su regreso, aunque en realidad nunca haya partido. Derrida lo explica como una «cuestión de repetición: un espectro es siempre un (re)aparecido. No se pueden controlar sus idas y venidas porque *empieza por regresar*» (*Espectros de Marx* 25, énfasis del autor).

Según Derrida el espectro está siempre (re)apareciendo o, para usar un término propiamente derrideano, diseminándose como *différance*. Es una presencia *en proceso*, siempre diferida, la misma y otra en cada aparición. Es un *evento* y un advenimiento, un «aparecido» que retorna y desaparece sin

desaparecer. Como el monstruo, el espectro es uno y múltiple, un haz de sentido que se dispersa evadiendo cualquier intento de exorcizarlo o de «conjurarlo», palabra esta que Derrida utiliza por sus connotaciones de *confabulación* secreta para enfrentar a un poder superior, aunque aclara que el término tiene asimismo la acepción de *convocar*: es, en este sentido, un llamado. A partir del fantasma, Derrida reafirma la importancia central del marxismo en el pensamiento occidental: «un fantasma recorre Europa». Sus reaparecimientos en el presente escapan a los conjuros o exorcismos de que ha sido objeto, ya que su influencia está entronizada en el corazón mismo del pensamiento occidental: «No es necesario ser marxista o comunista para rendirse a esta evidencia. Habitamos todos un mundo, algunos dirían una cultura, que conserva, de forma directamente visible o no, a una profundidad incalculable, la marca de esta herencia» (*Espectros de Marx* 27).

De ahí que los intentos por borrar a Marx para permitir el despliegue infinito del neoliberalismo han tenido que matar a la Historia, ya que Marx y la Historia están intrincadamente relacionados (el ejemplo del «fastidioso anacronismo» de Fukuyama, deconstruido por Derrida, es ilustrativo de estos posicionamientos apocalípticos). Contrariamente, Derrida propone una «nueva internacional» del pensamiento que, sin ceder a la tentación de replicar el pasado o de ignorar los desgastes y desfasajes de una doctrina elaborada en el siglo xix, revise sin embargo los fundamentos del análisis y sus formas de vigencia, sobre todo heurística, en nuestro tiempo.

Finalmente, es significativo que, en *Espectros de Marx*, Derrida desemboca en el tema de la tecnología como una forma nueva de espectralidad que instala lo virtual como una dimensión insospechada del conocimiento y la comunicación, redefiniendo con ello el sentido mismo de lo real. En la medida en que los avances de la electrónica y la cibernética plantean otras formas de comunicación, de identidad y hasta de existencia, la espectralidad pasa a integrar el horizonte de expectativas de nuestro tiempo y las nuevas experiencias de *lo social*. El marxismo continúa sobrevolando ineludiblemente la conciencia moderna y es esta presencia espectral la que nos recuerda los términos fundamentales del análisis más completo y radical de la modernidad capitalista con que se cuenta hasta el presente. Según el escritor francés, el fantasma siempre está por-venir; es un anuncio que, en el caso de nuestra propia contemporaneidad, tiene que ver no con la voluntad de recrear el pasado o renovar el pensamiento utópico de siglos anteriores, sino con la necesidad de elaborar una nueva historicidad que solo puede acontecer como *redefinición de lo político*, y como inclusión de lo alternativo, lo heterogéneo y lo impuro.

1 Marcos Neocleous trae a colación las ideas de Robert Paul Wolff sobre las referencias literarias y filosóficas de Marx y su uso de «imágenes religiosas, mefistofélicas y políticas» utilizadas tanto de una manera irónica como con amargura y seriedad analítica. Asimismo, Neocleous recuerda las opiniones de Marshall Berman sobre las «brillantes imágenes» de Marx y las de Stanley Hyman, quien considera que la que podría llamarse la *poética* marxista presenta «la revolución como drama» o como «epopeya dramática». La vampirización del «relato» marxista resulta así en cierta estereotipación de las categorías utilizadas, que funcionan como personajes en una teatralización de la historia y de la sociedad de su época (2).

2 Los ejemplos más notorios al respecto son los que se refieren a la ley aplicada a los campesinos que, siendo desplazados de sus tierras, son luego torturados y perseguidos por vagabundaje hasta que se incorporan al trabajo asalariado, y la mención de la explotación minera en las colonias de África. Ver al respecto Stanley Hyman (145) y Neocleous.

3 Ludovico Silva señaló en su momento, al estudiar el estilo literario de Marx, su habilidad para traducir conceptos abstractos en imágenes concretas, y para ilustrar sin simplificar las ideas expuestas: «A pesar de su enorme capacidad de abstracción, Marx nunca cayó en el facilismo especulativo; no se inventó el capitalismo "pensando", sino estudiando fenómenos específicos y concretos. Este empeño se tradujo maravillosamente en su estilo, que es el estilo de un escritor con gran capacidad de vuelo pero que no pierde jamás de vista la tierra firme, que es lo apropiado en un escritor científico. "Todo profundo problema filosófico –escribía en *La ideología alemana*– se reduce a un hecho empírico puro y simple"» (94).

4 El trabajo mismo implica una relación mágica con la materia prima que se transforma en objeto, en trabajo muerto (o trabajo objetivado) que vuelve a la vida bajo una forma y con una funcionalidad diferente, bajo la forma de objeto-mercancía.

5 Milton Friedman interpreta la idea de «la mano invisible» como la posibilidad de obtener cooperación individual sin coerción, es decir, como la consecuencia no buscada del interés personal del consumidor que termina redundando en ganancia o beneficio del productor y de la sociedad.

6 Freud describe lo *uncanny* en una línea similar: «Severed limbs, a severed head, a hand detached from the arm, feet that dance by themselves –all those have something highly uncanny about them, especially when they are credited with independent activity» (*The uncanny* 150).

7 Chaganat es una advocación del dios indio Visnú, bajo las ruedas de cuyo carro se lanzaban a morir sus fieles para alcanzar la salvación prometida.

8 Se ha trabajado bastante la relación que Marx establece con la ideas de Goethe, a quien, según Sacristrán, considera una prolongación del pensamiento hegeliano. Al respecto ver, Manuel Sacristán, *Escritos sobre «El Capital» (y textos afines)*, 321.

9 Ver al respecto Moraña «Postcriptum: El afecto en la caja de herramientas», de donde se extraen algunas de las ideas y referencias sobre el afecto incluidas en este estudio.

10 En su artículo sobre «La función de los afectos en la economía político-libidinal», Abril Trigo se refiere a las conceptualizaciones del deseo fuera de la órbita de lo psíquico: su comprensión como una fuerza *productiva* que pertenece a, y crea, la realidad. Podría alegarse, siguiendo esa línea de pensamiento, que, en los usos que hace Marx de elementos afectivos que canalizan la idea de deseo y el campo emocional, y lo proyectan sobre la mercancía, es fundamental el proceso de des-idealizar el deseo, el cual es trabajado fantasmáticamente por el psicoanálisis. Ver Trigo 44-51.

11 Ver al respecto Jáuregui.

12 Según indica Neocleous, aunque *Drácula* es publicado cuatro años después de la muerte de Marx, la literatura de vampiros era muy popular en la época. *Varney the Vampire*, de James Malcolm Ryner, por ejemplo, fue publicado por entregas un año antes que la edición del *Manifiesto del Partido Comunista*, y llegó a tener más de 220 capítulos y 868 páginas» (2-3). La novela de Ryner se publica en 1845, exhibiendo múltiples elementos de sadismo y atmósferas de marcada sordidez.

13 Esto no implica que la ironía no juegue un importante papel retórico-ideológico en la obra de Marx. Al

respecto ver, por ejemplo, en el libro de Silva, «Epílogo sobre la ironía y la alienación» (116-130).

14 Indica Neocleous: «Aunque Rousseau intenta situar al vampiro en el contexto más amplio de la autoridad en la sociedad, su posición y la de Marx son muy distintas. Si bien puede ser que 'Rousseau se vea atraído por la imagen del vampiro porque ofrece un medio llamativo de simbolizar modos de dependencia mutua en la sociedad que no son benignos', no es evidente que la utilice de la misma manera que Marx. Su visión puede tener que ver más con una 'dialéctica amo-esclavo, con dientes', pero sin las mismas implicaciones que en Marx» (4). Más cercano es a Marx, como Neocleous señala, la crítica que hacen otros escritores de la Ilustración, incluido Voltaire, al vampirismo de la elite político-económica.

15 Recordando una expression del *Manifiesto del Partido Comunista*, Policante señala que, como el capital, «The vampire […] 'creates a world after its own image'» (12).

16 Ver en Mathew MacLellan la discusión de las posiciones de Althusser y Baudrillard sobre el tema en cuestión.

17 En una lectura alternativa, MacLellan propone que en la novela de Stoker tanto el vampiro como las víctimas constituyen dos caras de la misma moneda: el lado creativo (el individualismo liberal) y el lado destructivo del capital (556).

18 Este tema se vincula también con el concepto de «general intellect» desarrollado en *El Capital*: el intelecto como una forma pública, colectiva y masiva de cognición en la que se combinan el saber tecnológico y el conocimiento social. Sobre «*general intellect*» ver Christian Marazzi y Virno.

19 Según Terry Eagleton, «The social revolution of the nineteenth century cannot draw its poetry from the past, but only from the future. It cannot begin with itself before it has stripped off all superstition in regard to the past. Earlier revolutions required recollections of past world history in order to drug themselves concerning their own content. In order to arrive at its own content, the revolution of the nineteenth century must let the dead bury their dead. There the phrase went beyond the content; here the content goes beyond the phrase» (183). En esta cita en la que se releva la función sobradamente establecida de la racionalidad del progreso, Eagleton no considera las formas residuales del pasado que «el mundo de los muertos» lega a la modernidad capitalista ni las modalidades de integración de esos elementos en los imaginarios del siglo xix.

20 Sobre posthumanismo ver Moraña, «La cuestión del humanismo».

21 Ver al respecto Jean y John Comaroff, «Labor's lost», en «Alien's Nation».

22 Ver al respecto Edward Dutton, quien desarrolla una exahustiva crítica del concepto de «zombie categories» en relación con el nacionalismo, cuestionando la supuesta «falsa racionalidad» de esa idea.

23 «*Trickle-down* economy» apunta a la idea de que las políticas que favorecen a los sectores más acomodados eventualmente redundan en beneficio de todos por el efecto de «filtramiento hacia abajo». La estrategia de la «gran moderación» se refiere al período de estabilización macroeconómica posterior a 1985 y a la posibilidad de su perpetuación indefinida. La «hipótesis de los mercados eficientes» alude a la idea de que los precios generados por los mercados financieros constituyen los mejores indicadores para la toma de decisiones que involucran inversiones y procesos productivos.

24 Como manifestaciones de esa *economía de lo oculto* se registra, por ejemplo, el tráfico de órganos, la venta de niños o su utilización para trabajo ilegal, la apropiación o explotación de territorios y fuerza de trabajo, etc., lo cual ha hecho pensar que se trata de nuevas formas de imperialismo que continúan, bajo diferentes métodos, beneficiando a las elites mundiales de las transacciones que realizan con el cuerpo de los sectores menos aventajados a nivel global. Comaroffy Comaroffindican que, hacia el fin del milenio, aumenta de manera notoria la violencia demográfica en África, de la misma manera en que incrementan la brujería y los asesinatos rituales, al punto de que se crearon fuerzas especiales dentro de la policía para la investigación de crímenes relacionados con el ocultismo, la hechicería y las muertes rituales.

25 Alejandro Sánchez reflexiona sobre el libro de Drezner aplicándolo al caso de América Latina, en el que se han registrado, según indica, fenómenos amenazantes para el individuo y la sociedad toda, de

carácter biológico, tecnológico, etc., tales como epidemias, radiación, polución de agua o alimentos y catástrofes naturales que han puesto a prueba la capacidad de los planes de emergencia, evacuación y seguridad pública; circunstancias que son asimilables, por sus efectos e imprevisibilidad, a la amenaza zombi, y que de la misma manera plantean crudamente la precariedad de la vida y la vulnerabilidad de los cuerpos.

26 «The Magic of Despair», publicado por Max Gluckman como ensayo independiente en 1957, forma parte de *Order and Rebellion in Tribal Africa* 137-145.

27 Ver sobre este punto Comaroffy Comaroff, «Occult Economies» 289. Ver asimismo Paul Datta y Laura MacDonald.

28 Ver al respecto Jon Stratton 267.

29 El artículo de Eco titulado «Sullo stile del *Manifesto*» se publica en el periódico *L'Espresso,* el 8 de enero de 1998. Eco recuerda en este texto la valiosa obra del escritor venezolano Ludovico Silva, *El estilo literario de Marx* (1971). Eco lamenta que el venezolano se ocupara solo someramente del *Manifiesto,* texto que Silva califica de «apocalíptico y poemático» (94). Curiosamente, Silva tampoco se refiere en su interesante estudio al tema de lo monstruoso en la obra de Marx.

30 En este sentido, Policante señala que en el *Manifiesto* se reescribe, implícitamente, *El aprendiz de brujo* (1797), de Goethe, aunque efectuando algunos cambios sustanciales, por ejemplo el de hacer desaparecer al aprendiz del poema dejando caer ahora el peso de la anécdota en el *Hexenmeister*, a partir del cual se representa el mundo desquiciado e irracional del capital que, fuera de control, solo sigue –como el vampiro– la lógica de su propia e interminable reproducción. El crítico asocia esta idea con la cita de Drácula, a quien se refiere el narrador de la novela de Bram Stoker, indicando que «[h]is action is based on selfishness, he confines himself to one purpose, and that purpose is remorseless» (342). Policante encuentra un paralelismo notorio entre esta caracterización del Conde Drácula y la descripción del capital: «capital has *one sole driving force*, the drive to valorise itself, to create surplus value, to make its constant part, the means of production, absorb the greatest possible amount of surplus labour» (Marx, *El Capital*, vol. I, 342, cit. por Policante 6).

31 Como ejemplo de la presencia filosófica del fantasma, que se puede rastrear desde Platón, Jaques Derrida alude a la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel y a la obra de Fukuyama, particularmente *El fin de la historia y el último hombre*, basada en la lectura de Kojève. El objetivo de Derrida es el análisis del lugar que el marxismo sigue teniendo como narrativa de deconstrucción del capitalismo y propuesta de una nueva historicidad.

IV.

Los monstruos y la filosofía

La relación entre los monstruos y la filosofía se ha caracterizado por la inestabilidad en cuanto a la aceptación y explicación de lo monstruoso y por un rastreo concienzudo de sus orígenes, de sus sustratos epistémicos, su funcionalidad y sus significados. Los monstruos pueblan la filosofía griega, inseparable de la mitología y de la discursividad literaria, espacios transitados por seres imaginarios, maravillosos o terroríficos, portadores de mensajes y profecías. A partir de esas vertientes remotas, la categoría y las materializaciones diversas de lo monstruoso se proyectan ligadas a temas socioculturales relacionados con el poder, la organización comunitaria, el trauma individual o colectivo, la tragedia y la muerte.

Intrínsecamente ligado al discurso religioso y a la doctrina, a la construcción del Estado y a las reflexiones sobre comunidad, libertad y soberanía, el monstruo ha condensado posicionamientos teóricos, creencias y tesis en torno a la naturaleza de lo social y lo político durante siglos, constituyendo prácticamente un lugar común del pensamiento crítico.

Ya en los albores de la modernidad ilustrada, los monstruos son resistidos por el empirismo, que sostiene una visión de lo real derivada de la percepción y la experiencia. Apartado del cartesianismo y de su concepción de las ideas innatas, John Locke (1632-1704), cuya obra es considerada una de las bases del liberalismo, rechaza toda relación posible entre el monstruo y la naturaleza relegándolo al plano de la subjetividad y la fantasía. En sus elaboraciones sobre el entendimiento humano Locke reafirma la idea de que es la interpretación del individuo la que incorpora compartimentaciones y clasificaciones a lo real, siendo lo monstruoso un problema de apreciación vinculado a todo aquello que escapa a los patrones de normalidad física o mental.[1] Desde una perspectiva opuesta a la de este filósofo, autores como Leibniz aceptan la existencia de monstruos a condición de que se entienda que tal clasificación depende de una teoría del Hombre que debe ser revisada científica y teológicamente.[2]

LO SINIESTRO, LO ABYECTO Y LA FETICHIZACIÓN DE LA DIFERENCIA (FREUD, KRISTEVA, BAUDRILLARD)

La relación entre monstruosidad y subjetividad es ineludible y ha desencadenado profusas elaboraciones críticas y filosóficas. La exploración de la frontera entre el sujeto y su exterioridad, entre la subjetividad y el inconsciente y entre el extremo particularismo de lo monstruoso y la idea de universalidad que informa la noción de sujeto sustentó profusas reflexiones acerca de los parámetros dentro de los cuales la *normalidad* es determinada. Este tema es fundamental en la definición de lo monstruoso, ya que su carácter contranormativo se recorta sobre el telón de fondo de las nociones de orden, regulación y naturalidad que cada época define en sus propios términos.

En el terreno de la psicología y en específico en el campo del psicoanálisis, el tema del monstruo aparece frecuentemente asociado al inconsciente, a los mecanismos de represión y de sublimación, a las ideas de enajenación, transferencia y censura. La noción de lo «*uncanny*» que da título al influyente ensayo de Freud de 1919, escrito en respuesta al estudio publicado poco antes sobre ese tema por Ernest Jentsch, intenta responder a la idea de que lo *uncanny* puede ser reducido a una mera desorientación racional o «incertidumbre intelectual» ante lo que no nos resulta familiar y clasificable dentro de las categorías de nuestra experiencia.

Como clarificación del sentido del término que ocasiona su reflexión, Freud se refiere a lo que en español remite a las ideas de lo misterioso, amenazante y ominoso. Freud define lo «uncanny» (*unheimlich*) como «that class of the terrifying which leads back to something long known to us, once very familiar». Señala que en español el concepto remite a las ideas de «sospechoso, de mal agüero, lúgubre, siniestro» («The Uncanny» 1-2). Pero quizá lo más perturbador en la significación del término tiene que ver con la relación entre miedo y familiaridad, o sea la potencialidad peligrosa y atemorizante de algo que, formando parte de nuestra experiencia, sin embargo es percibido como extraño y peligroso en un nuevo contexto.

En su análisis de este sentimiento inquietante, «desagradable y repulsivo» de des-familiarización, Freud se refiere al pensamiento mágico-religioso como repositorio de creencias y procesos de simbolización que emergen ante la imposibilidad de encontrar explicación a ciertos fenómenos que parecen superar la racionalidad:

El análisis de [los] diversos casos de lo siniestro nos ha llevado a una vieja concepción del mundo, el animismo, caracterizado por la pululación de espíritus humanos en el mundo, por la sobreestimación

narcisista de los propios procesos psíquicos, por la omnipotencia del pensamiento y por la técnica de la magia que en ella se basa, por la atribución de fuerzas mágicas, minuciosamente graduadas a personas extrañas y a objetos (Mana) y finalmente por todas las creaciones mediante las cuales el ilimitado narcisismo de ese periodo evolutivo se defendía contra la innegable fuerza de la realidad. (2497)

El sentimiento inquietante de incertidumbre acerca de la naturaleza del objeto o del ser que percibimos como sospechoso, raro o *diferente*, se vincula, según Freud, a cosas que debieron permanecer ocultas o secretas, pero que son de pronto reveladas, creando una desestabilización en el mundo conocido. Para Freud, el sentimiento que deriva de este desquiciamiento de lo real tiene que ver con los conceptos de castración, represión y narcisismo. Este último, por ejemplo, se canaliza con el triunfo del héroe, que al matar al monstruo restablece el orden que fuera perturbado por la irrupción de lo sobre-natural.

Monstruosidad y heroicidad funcionan, en efecto, como cara y contracara de un mismo fenómeno: el enfrentamiento de comunidad y catástrofe. Monstruo y héroe, unidos por la *excepcionalidad*, guardan entre sí una relación *necesaria*. Uno implica condena y el otro, redención. El primero encarna una de las instancias de desenvolvimiento de *lo social*: constituye un momento paradigmático de revulsión y reemergencia de lo oculto, la instancia en la que aflora el desorden, la anomalía, el caos, la insurrección, la incoherencia, la anarquía y el desasosiego. Está situado en el límite de lo social, en los umbrales entre yo y super-yo. El héroe, por su lado, es el dispositivo también paradigmático para el restablecimiento del orden, ya que se presenta siempre como agente de cambios positivos. Como señala Joseph Campbell en su clásica obra *El héroe de las mil caras*, el héroe representa los valores de la comunidad. Su función es, por tanto, a través de una épica de carácter moral, restablecer el equilibrio entre naturaleza y cultura, entre órdenes sociales, géneros, especies y dominios socio-culturales, en los que rigen formas antagónicas de conocimiento y conducta. Pero, si la condición del monstruo es necesariamente *indeterminada*, desde el punto de vista psicoanalítico, se lo identifica con la figura maléfica del padre represivo y a veces usurpador, adquiriendo, como Freud indicara, un carácter totémico. La figura del monstruo marca el espacio represivo de la exterioridad y de la censura, el lugar del *Superyo*, mientras que el héroe se asocia a la regulación social. Al héroe corresponde, en efecto, redefinir y reencauzar el principio de autoridad y restablecer la relación entre libertad y orden, entre individuo y comunidad, entre naturaleza y cultura.

El carácter paradójico y ambiguo de este tipo de escenarios resume lo esencial de lo monstruoso. Freud ilustra la reacción que causa, por ejemplo, la incapacidad para determinar si un objeto o individuo (una figura de cera, una muñeca o un robot) está vivo, muerto o pertenece al reino de lo inanimado. Esa

indeterminación o latencia desfamiliariza el objeto e impide una reacción apropiada a su presencia y a la posible amenaza que esta entraña. Lo *uncanny* se refiere a la capacidad del objeto de diluirse y dispersarse en un espacio, momento o atmósfera, donde la falta de certeza acerca de su origen y su naturaleza aumentan los sentimientos de miedo y aprehensión ante lo desconocido.[3]

Frente a la economía de las relaciones sociales, el monstruo constituye «la parte maldita»: el excedente o instancia de dilapidación simbólica que coloca al sujeto en su «punto de ebullición» (Bataille 48). Esto permite a la comunidad tomar contacto con su lado sagrado, con aquello que está más allá de la experiencia productiva que alimenta la máquina del gran capital y del orden social, sustituyéndola por una forma excesiva de improductividad –también maquínica– donde la energía se concentra en lo simbólico, en una carnavalización de los conceptos de inversión, utilidad y consumo.

En su explicación de lo «uncanny» Freud concede un lugar prominente a lo visual. El temor a perder la visión (miedo provocado, por ejemplo, por el *Hombre de Arena*) se asocia, según Freud, con el horror ante la posibilidad de la castración, que se mantiene latente. Aunque lo monstruoso no congenia con la realidad, mantiene con ella suficientes lazos como para crear inquietud, perplejidad y desorientación cognitiva. Es disonante, pero no completamente ajeno a la experiencia, ya que hasta lo más extraño está compuesto por partes y conductas reconocibles, que se articulan de modo incongruente.

También aplicable a la caracterización de lo monstruoso, la noción de abyección desarrollada por Julia Kristeva en *Poderes de la perversión* (1988) parte también de la concepción freudiana de lo *uncanny*, vinculándola fuertemente a la corporalidad y a su relación con el inconsciente. En todos estos niveles, lo monstruoso se recorta contra el telón de fondo de las concepciones sobre normalidad y procesos de institucionalización cultural y disciplinamiento social, ya que su naturaleza misma se define a partir de la transgresión de fronteras y normas que se van delimitando históricamente.

El tema de lo abyecto, estrechamente ligado al campo emocional de lo monstruoso y de lo siniestro, es descrito por Kristeva como una perturbación radical de las bases identitarias, como una impureza que borra las huellas de la cultura y devuelve al sujeto abruptamente a un estado prenatural, instalando la extrañeza en el lugar del yo. Lo abyecto es todo aquello de lo que el individuo debe deshacerse para mantenerse como un Yo. Lo abyecto implica, entonces,

> el surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un “algo” que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que

me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura. (8)

Como lo monstruoso, lo abyecto altera la norma y compromete el orden, dejando al descubierto la vulnerabilidad y porosidad del orden social, la precariedad de sus jerarquías y estructuraciones.

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar […] Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aún más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal. (Kristeva 11)

Lo monstruoso y lo abyecto se vinculan estrechamente ya en el discurso religioso, el cual utiliza esos elementos como contracara de la virtud. Barbara Creed, en su trabajo titulado «Kristeva, Femininity, Abjection» señala al respecto:

definitions of the monstrous as constructed in the modern horror text are grounded in ancient religious and historical notions of abjection –particularly in relation to the following religious 'abominations': sexual immorality and perversion; corporeal alteration, decay and death; human sacrifice; murder; the corpse' bodily wastes' the feminine body and incest. These forms of abjection are also central to the construction of the monstrous in the modern horror film. (64-65)

El cuerpo es el espacio en que se juega la actividad ominosa del monstruo: el cadáver que vuelve a la vida o que arrastra a la muerte, el organismo que se alimenta de la sangre o la grasa del otro, que sacrifica, destruye, pervierte o altera la integridad de sus víctimas, que se apropia de espacios, transgrede identidades, otrifica. Es, en otras palabras, la entidad que incorpora en la vida el componente de la degradación a través de la fiesta macabra de sus apariciones.

Hay un criterio de *higiene social* que delimita el campo de lo abyecto. Desde el punto de vista eugenésico, el monstruo es excrecencia, excedente, impureza, y, por lo tanto, debe ser eliminado. En este sentido, Carroll (siguiendo el libro clásico de Mary Douglas, *Purity and Danger*) considera *la impureza* como uno de los rasgos esenciales de lo monstruoso. La idea de lo impuro constituye, en su opinión, junto a la noción de peligro, una categoría evaluativa que acota y focaliza al objeto que desencadena la reacción emocional, efecto sin el cual el arte de horror no cristaliza. Intersticial e inacabado, el monstruo se define sobre todo como ser contaminado, corrupto, condenado. En el capítulo dedicado a «Secular Defilement», Douglas analiza las distintas formas de enfrentar la anomalía, así como sus conexiones con las ideas de ambigüedad, polución y suciedad. Según su análisis, esta última tiene numerosos puntos de contacto con

lo monstruoso, ya que según indica, lo sucio es materia fuera-de-lugar, aquello que debe ser excluido para mantener el orden. Lo sucio –como lo monstruoso– nos conduce a una captación de las diferencias y límites entre lo secular y lo sagrado, criterio que se mantiene tanto en contextos primitivos como modernos (Douglas 50).

El dominio de la abyección es «el lugar donde colapsa el significado», donde el Yo es anulado en su ser. El monstruo, como ser abyecto, es una amenaza no solamente concreta y personal sino epistémica. Sin embargo, esa misma amenaza y la noción de límite que establece entre vida y muerte, entre normalidad y excepción, ayuda a definir la vida y la cualidad de lo humano. Así, la abyección y lo monstruoso son «el afuera constitutivo» del principio vital, el componente tanático, la alteridad que delimita las fronteras del yo.

En la teorización de Baudrillard el mal constituye una forma radical de desequilibrio y de vértigo que conlleva seducción. Desde su perspectiva, el monstruo constituiría un dispositivo a través del cual se opera el reencantamiento del mundo. Su existencia crea un desarreglo significativo y productivo de lo real, ya que, como *alteridad radical*, lo monstruoso altera los intercambios previsibles entre identidad y otredad. Para este autor,

> *la diferencia es una utopía*, en su sueño de dividir los términos y su sueño posterior de reunificarlos (ocurre lo mismo con la distinción entre el Bien y el Mal: es un sueño dividirlos y una utopía aún más fantástica querer reconciliarlos […] Las diferencias son el intercambio regulado. Pero ¿qué es lo que desarregla el intercambio? ¿Qué es lo que no se negocia? ¿Qué es lo que no entra en el contrato, en el juego estructural de las diferencias? ¿Qué es lo que depende del intercambio imposible? En todas partes donde el intercambio es imposible, aparece el terror. Así pues, cualquier alteridad radical es el epicentro de un terror: el que ejerce sobre el mundo normal con su misma existencia y el que este mundo ejerce sobre él, aniquilándolo. (*La transparencia del mal* 138, énfasis del autor)

El monstruo no es entonces el otro del ser humano, sino el *desarreglo de la diferencia*, el elemento no negociable, la otredad radical que no entra en el contrato. De ahí su poder de desestabilización, su repliegue en la extrema contingencia de su corporeidad, su inmolación ante el altar del particularismo. El monstruo es «diferencia fetichizada», irreductible. Por eso debe ser aniquilado.

El monstruo plantea asimismo el problema de la hospitalidad. Solo se vuelve amenazante cuando es próximo, de modo que la cuestión central es la de la distancia, los modos de recorrerla y habitarla. El monstruo propone preguntas cruciales acerca de las políticas de la identidad y sobre la inclusión: ¿A quiénes recibir? ¿Hasta qué punto se puede absorber la diferencia y la exterioridad? ¿Cuáles son los umbrales de tolerancia del sistema?; interrogantes esenciales para los análisis cruciales del racismo, la discriminación de género y la xenofobia, ya que, como indica Baudrillard, «*en todas partes donde el*

intercambio es imposible, aparece el terror».[4]

El monstruo puede ser eliminado, pero la monstruosidad permanece como una cualidad de lo real; atributo que es, como la otredad, inextinguible:

> A la luz de todo cuanto se ha hecho por exterminarlo, se aclara la indestructibilidad del Otro, y por tanto la fatalidad indestructible de la Alteridad. Poder de la idea, poder de los hechos. La Alteridad radical resiste a todo: a la conquista, al racismo, al exterminio, al virus de la diferencia, al psicodrama de la alienación. De una parte, el Otro siempre está muerto; de la otra, es indestructible. Así es el Gran Juego. (Baudrillard, *La transparencia del mal* 156)

NORMALIDAD Y ANOMALÍA (CANGUILHEM, FOUCAULT)

Generalmente se sitúa en los trabajos de Foucault uno de los momentos claves en el análisis de las nociones modernas de identidad, civilidad y disciplinamiento social. Estos conceptos, que son cruciales para el estudio de los procesos de construcción de subjetividades y para la comprensión de los regímenes de racionalidad que los informan, se vinculan a los debates sobre normalidad y patología en los que se apoya el modelo biopolítico de la modernidad. Pero, si el problema es inicialmente conceptual, filosófico, y apela a la exploración arqueológica de la cultura que caracteriza la obra de Foucault, el mismo compromete también los registros lingüísticos y semióticos a través de los cuales la identidad se define y se hace inteligible.

El tema del monstruo moviliza en la obra de Foucault, como en la de sus antecesores filosóficos, cuestiones epistémicas y representacionales que son fundamentales para la construcción disciplinaria de las ciencias humanas. En el tratamiento que hace este autor del tópico del monstruo se articulan elaboraciones sobre normalidad y anomalía, y sobre cuestiones vinculadas a la representación simbólica de esas categorías, en las que se revela el modo en que la producción e institucionalización del conocimiento se abre paso a través de las redes intrincadas del poder epistémico, el cual cristaliza en tradiciones, archivos culturales, creencias y prácticas médico-jurídicas.

Como ha indicado Luciano Nuzzo en «Foucault and the Enigma of the Monster», el tema del monstruo tiene un valor estratégico para el estudio del ensamblaje saber/poder, ya que permite articular perspectivas políticas y morales alternativas a las dominantes sobre el telón de fondo del desarrollo histórico. Según Nuzzo, el *método* foucaultiano está atravesado diagonalmente por «*la línea del monstruo*» (56). Este inaugura un *espacio de emergencia* en el que se expresan contenidos políticos, contraculturales, que incorporan una *experiencia del límite* esencial en la reflexión foucaultiana. El monstruo representa la

ingobernabilidad, la crisis del pensamiento, la inadecuación. Constituye una *exterioridad* desde la cual lo social puede ser deconstruido. Al mismo tiempo, la anomalía del monstruo, en la que se combinan maravilla y horror, desafía el pensamiento al enfrentarlo a una ambigüedad radical que resiste clasificaciones y significados precisos. De ahí que lo monstruoso sea relegado a una zona de liminalidad epistémica, ya que la racionalidad dominante no puede contenerlo.

Las palabras y las cosas (1966), libro que comienza, como es sabido, con una elaboración en torno al cuento «El idioma analítico de John Wilkins» de Jorge Luis Borges, Foucault reflexiona sobre la cualidad de lo monstruoso y sobre las formas de su asimilación a los regímenes de verdad de la modernidad. Según Foucault, tal cualidad no reside en la acumulación heteróclita de atributos de distinta procedencia que se articulan en los seres imaginarios, sino que deriva de la operación desarrollada por el autor argentino, quien los incorpora, con ingeniosa arbitrariedad taxonómica, a la caótica serie de animales fantásticos relevados en la enciclopedia china que lleva por título *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. La monstruosidad emerge, en efecto, del incongruente intento de estabilizar la heterogeneidad irredimible de lo real en el no-lugar del lenguaje, espacio afectado –colonizado– por la perturbadora inscripción de la *diferencia*. Borges advierte en su historia que «no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural», noción a la que adhiere Foucault al indicar: «La monstruosidad que Borges hace circular por su enumeración consiste en que el espacio común del encuentro se halla él mismo en ruinas» (2). Y agrega: «Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la ‘sintaxis’» (3).

Como Nuzzo indica, en *Las palabras y las cosas* el monstruo funciona como dispositivo para estudiar la relación entre variación y continuidad en los seres vivos y para explorar el paso de la historia natural a las ciencias de la vida en los comienzos de la modernidad. Asimismo, esta versión de lo anómalo canaliza el problema de la representación, expresado también en el análisis que hace Foucault de la figura de la enana en *Las meninas*, donde esta imagen atípica e intrigante descentra la perspectiva representacional, rompe el *orden del discurso* y desfamiliariza el paisaje humano y cultural expuesto en la obra de Velázquez. La enana introduce un entre-lugar epistémico que al eludir la norma interrumpe la linealidad y consistencia del orden social, insertando la heterogeneidad y la impureza en el registro de la racionalidad dominante. La modernidad es pensada como el dominio en el que la diversidad va empujando los límites epistémicos de la época clásica: «Monsters no longer overturn the order of things, but they contribute to it […] [the monster] no longer signals the point of rupture in the

unity between nature/reason/law. It is no longer external to order, nature, knowledge, power. It is malformation or degeneration that serves to explain the passage from one species to another» (Nuzzo 63).

La *diferencia* del monstruo excede el orden normativo que puede contener y asimilar la diversidad de acuerdo a conceptos definidos de (re)conocimiento. El monstruo se sitúa más bien en un área de arbitrariedad que desconoce y rebasa los parámetros binarios de identidad/otredad, realidad/fantasía, normalidad/anomalía, hegemonía/marginalidad, excepcionalidad de lo fantástico/vida cotidiana. Habita un espacio cognitivo particular, contingente y desasociado que, al tiempo que no se deja permear por la racionalidad, impulsa un deseo de conocimiento que siempre se mantiene insatisfecho, inacabado.

> The monster incarnates, paradoxically, a lack of differentiation, or better, it is that non-includable difference that threatens the capacity of knowledge and power to establish and reproduce differences within a given order. In this sense the monster is at the same time the effect and the bodily manifestation, and therefore the visible aspect of the crisis. In other words, the monster reveals a character that is contingent and therefore arbitrary of social, political, and cultural distinctions through which identities are constituted. It puts them in doubt and interrogates them on their presumed naturalness. (Nuzzo 58)

A una conclusión similar sobre el tema de la clasificación llegan Gerhard Unterthurner y Erik Vogt cuando se refieren al efecto que tiene la monstruosidad sobre el afán taxonómico de la modernidad: «Monstrosity presents thought with a preeminently modern problem: classifications begin to fall apart, order turns into disorder, normality bleeds into abnormality and the very ground of the human starts to give way» (7).

El tema de la *diferencia* (la anomalía, la patología, la excepcionalidad), así como el la inscripción de la *diferencia* en el lenguaje, será uno de los ejes de la reflexión foucaultiana que conduce necesariamente al problema del monstruo por su carácter de elemento disruptivo y residual que altera –*arruina*– el ordenamiento del todo. En el capítulo 5 de *Las palabras y las cosas*, destinado a las clasificaciones, Foucault señala que los monstruos «son como el ruido de fondo, el murmullo ininterrumpido de la naturaleza» (156); y agrega: «El monstruo asegura en el tiempo y con respecto a nuestro saber teórico, una continuidad que los diluvios, los volcanes y los continentes hundidos mezclan en el espacio para nuestra experiencia cotidiana» (156). Los monstruos son, en este sentido testimonio de un tiempo y un espacio efímeros y variables, que pueden desaparecer sin dejar rastro, mientras la materialidad del monstruo funciona como un hilo conductor. En este sentido, el monstruo constituye un elemento de excepcionalidad que, al desfamiliarizar nuestra percepción de lo real, permite reconstruir el devenir y encontrarle sentido al transcurso histórico y natural que nos contiene. Como ha observado Carroll al estudiar la filosofía del horror, todo

monstruo es, antes que nada, un *dispositivo heurístico* (27), «una colección de propiedades» (85) en torno a la cual se (des/re)organiza el mundo material y simbólico.

Como Nuzzo afirma, al eludir toda taxonomía, es decir, al situarse en las afueras del *orden del discurso*, el monstruo plantea el problema de la representación no como la necesaria imbricación entre significante y significado, sino incluso como la eventual discontinuidad entre ambos niveles. El monstruo es producido por un discurso que al crearlo declara su exterioridad, inscribiendo por tanto ese afuera en la interioridad del lenguaje que el propio monstruo excede. Esto mantiene al monstruo en un estado de opacidad e inaccesibilidad cognitiva que aumenta el efecto de fascinación y misterio, expandiendo así el campo emocional que lo rodea.

Según Foucault existe una analogía entre el monstruo y el fósil, ya que ambos permiten *leer* la *transformación* y la *diferencia* como texturas de lo real. Indica que

> [e]l monstruo y el fósil desempeñan un papel muy preciso en esta configuración. A partir del poder del continuo que posee la naturaleza, el monstruo hace aparecer la diferencia: ésta, que aún carece de ley, no tiene una estructura bien definida; el monstruo es la cepa de la especificación, pero ésta no es más que una subespecie en la lenta obstinación de la historia. […] Porque el monstruo y el fósil no son otra cosa que la proyección hacia atrás de estas diferencias y de estas identidades que definen, para la taxonomía, la estructura y después el carácter. Forman, entre el cuadro y el continuo, la región sombría, móvil, temblorosa en la que lo que el análisis definirá como identidad no es aún sino analogía muda; y lo que definirá como diferencia asignable y constante no es aún sino variación libre y azarosa. […] Es como un movimiento sin cesar trazado, pero detenido en su esbozo y perceptible sólo en los bordes del cuadro, en sus márgenes descuidados: y así, sobre el fondo del continuo, el monstruo cuenta, como en una caricatura, la génesis de las diferencias, y el fósil recuerda, en la incertidumbre de sus semejanzas, los primeros intentos obstinados de identidad. (*Las palabras y las cosas* 157)

Identidad, lenguaje, *diferencia*, poder epistémico y representación son nociones centrales de la epistemología occidental y se definen en relación no solo a las distintas contextualizaciones culturales, sino también en relación a las materializaciones (ideológicas, institucionales) del poder. Preocupa a Foucault sobre todo el aspecto normativo, que es inescapable en la inscripción social e ideológica de la *diferencia*. Su metodología enfrenta el tema de la norma desde los quiebres de la regulación social y observa las fisuras que revelan puntos ciegos y líneas de fuga, avenidas oblicuas desde las cuales, anamórficamente, se deja ver una versión distinta del todo y de los pilares axiológicos que lo sostienen. Foucault dialoga en este punto con la obra del epistemólogo y filósofo de la ciencia Georges Canguilhem, cuyas ideas influyen también sobre el pensamiento de Althusser, Derrida, Deleuze y otros filósofos. Las preocupaciones de Foucault se articulan a las tesis expresadas en el libro de

Canguilhem *Le normal et le pathologique*, de 1943, cuya versión ampliada aparecerá luego en 1966.[5]

El tema abordado por Canguilhem, vinculado en más de un aspecto con el concepto de lo monstruoso, tiene sin duda una importancia capital en el contexto del nazismo, con respecto al cual la filosofía del sujeto y la filosofía de la acción adquieren un sentido inevitablemente ideológico. Tal como percibirá Foucault, la definición de «lo normal» y de «lo patológico» expresa un posicionamiento bio-político de enormes consecuencias no solo para la ciencia y las humanidades sino para la concepción misma de lo social. En la introducción a la parte primera de su libro, Canguilhem resume su posición indicando: «This is the thesis according to which pathological phenomena are identical to corresponding normal phenomena save for quantitative variations» (35), afirmación con la cual elimina toda especulación acerca de la naturaleza diversa y hasta opuesta de ambas categorías.[6] Diversas posiciones sobre la enfermedad son revisadas por Canguilhem: primero, la que la explica como resultado de agentes externos (como virus, microbios, etc.); segundo, la que siguiendo la perspectiva hipocrática, asume un punto de vista funcionalista que considera lo patológico como derivado de la perturbación del equilibrio orgánico, proceso a partir del cual el cuerpo pugna por restablecer la armonía amenazada, concepto que servirá también de base a la noción de inmunidad (social) desarrollada por Roberto Esposito.

En la primera posición, la patología es ontologizada al ser considerada como el elemento exterior y material (observable) que desafía el estado de salud, atacando el organismo que sucumbe a su embate. La segunda posición será, por contraste, más dinámica, ya que propone que es la lucha interna de fuerzas encontradas la que produce el desequilibrio orgánico. ¿Cómo entender, entonces, el lugar de lo anómalo? ¿Es lo monstruoso la acción de lo maléfico (foráneo a la esencia de lo humano) sobre el cuerpo social, es decir, la superposición de elementos ajenos, materiales, históricos, circunstanciales y concretos sobre el individuo o la colectividad, o estos contienen desde su origen una heterogeneidad radical que en ocasiones llega a manifestarse, desestabilizándolos, hasta que el nuevo equilibrio se restablece reprimiendo los elementos patológicos que permanecerán, sin embargo, latentes? ¿Es lo monstruoso inherente a lo humano, a lo social, o un agente exógeno que lo amenaza, poniendo a prueba su resistencia y su capacidad de respuesta? ¿Es lo monstruoso parte del diseño divino o de la naturaleza biológica del individuo, o, por el contrario, una fuerza diabólica que viene a destruirlo?

Evidentemente, las respuestas varían dependiendo de la condición particular

del monstruo y de sus atributos específicos. En zombis y vampiros, el elemento diabólico o monstruoso se manifiesta de maneras muy diversas a como se presenta en productos que resultan de la transformación tecnológica, como Frankenstein, o como aparece en la representación de seres extraterrestres, que manifiestan una naturaleza supuestamente distinta a la humana. La creación de monstruos abre así el juego a múltiples combinatorias donde lo fundamental es la coexistencia de elementos que evocan procedencias dispares y cuya impensable articulación desafía la norma e invita a repensar los criterios que la sustentan.

Acerca de la monstruosidad y de lo monstruoso, Canguilhem admite aquí la atracción de lo *uncanny* que conlleva la transgresión del orden y la ruptura de la normatividad cognitiva: «zoomorphic monstrosity, if one admitted its existence, had to be considered the result of deliberate attempt at infraction of the order of things, which is one with their perfection; it had to be considered the result of abandoning oneself to the dizzy fascination of the undefined, of chaos…» («Monstrosity and the Monstrous» 37).

La «Introducción» que Foucault elabora para la reedición del libro de Canguilhem, hacia fines de los años ochenta, constituye un reconocimiento merecido de este autor cuyas ideas estaban recibiendo para entonces amplia difusión sobre todo en el medio francés. La inscripción del problema de la normalidad en los protocolos conceptuales y metodológicos de la ciencia y la explicación de los procesos que habían conducido a establecer modelos sistemáticos para la evaluación de formas ordinarias y extraordinarias de existencia y conducta social reafirmaban las posiciones de Foucault acerca del poder bio-político y sus procesos de institucionalización, proveyendo un cimiento cultural e histórico fundamental para su elaboración filosófica.

Si *Las palabras y las cosas* constituye una vasta problematización de los vínculos entre realidad, representación y lenguaje, la colección de doce clases dictadas por Foucault en 1974 y 1975 en el *Collège de France*, editadas bajo el título *Los anormales*, provee una interpretación más acotada de las denominadas por este autor «tecnologías del yo» y de los procesos de disciplinamiento y configuración de los imaginarios de la modernidad. «La gran familia indefinida y confusa de los *anormales*» es analizada por Foucault en su surgimiento como sector diferenciado y estigmatizado de *lo social*, y en relación con los dispositivos e instituciones de regulación que se ponen en marcha a finales del siglo xix para proteger a la sociedad de los desvíos que parecían amenazarla desde adentro. Surge entonces la categoría de *degeneración* que Foucault ayuda a comprender en su desarrollo conceptual, en sus variaciones históricas y en sus delimitaciones científicas. Lo que interesa primordialmente al pensador francés

es el aspecto jurídico-filosófico que rodea esta construcción en la que se combinan aspectos disciplinarios y emocionales (miedos, deseos) diseminados en *lo social*, muchos de ellos vinculados a la comprensión de la sexualidad y a la consolidación de una sociedad normativa, bio-políticamente controlada. Al respecto, el filósofo destaca que

> [l]a norma […] es portadora de una pretensión de poder. No es simplemente, y ni siquiera, un principio de inteligibilidad; es un elemento a partir del cual puede fundarse y legitimarse cierto ejercicio del poder […] [L]a norma trae aparejados a la vez un principio de calificación y un principio de corrección. Su función no es excluir, rechazar. Al contrario, siempre está ligada a una técnica positiva de intervención y transformación, a una especie de proyecto normativo. (*Los anormales* 57)

En el proceso de construcción de lo que Foucault llama el «dominio de la anomalía», el primer elemento que se destaca es el del *monstruo humano*, ser transgresivo por su naturaleza que rebasa todos los dominios que involucra su ser:

> La noción de monstruo es esencialmente una noción jurídica –jurídica en el sentido amplio del término, claro está porque lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no sólo es violación de las leyes de la sociedad sino también de las leyes de la naturaleza. Es, en un doble registro, infracción a las leyes en su misma existencia. El campo de aparición del monstruo, por lo tanto, es un dominio al que puede calificarse de jurídico-biológico. Por otra parte, el monstruo aparece en este espacio como un fenómeno a la vez extremo y extremadamente raro. Es el límite, el punto de derrumbe de la ley y, al mismo tiempo, la excepción que sólo se encuentra, precisamente, en casos extremos. Digamos que el monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido. (*Los anormales* 61)[7]

El monstruo es aquel «que viola la ley, [que] la deja sin voz» (*Los anormales* 62). Contraria a la norma, la monstruosidad se apoya en un paradójico principio de *inteligibilidad*, ya que, aunque ilumina zonas de lo real, lo monstruoso continúa siendo, en sí mismo, oscuro, indescifrable; esa es la cualidad tautológica que lo define: la de una autoreferencialidad impenetrable que mantiene el sentido final de lo monstruoso inaccesible para la razón. Más que ninguna otra figura contranormativa, el monstruo desafía tanto el sistema médico como el jurídico. En palabras de Foucault, «la figura esencial, la figura alrededor de la cual se inquietan y se reorganizan las instancias de poder y los campos de saber, es el monstruo» (*Los anormales* 67). Definido como fenómeno híbrido y transgresivo, el monstruo encarna un desorden radical.[8] *Lo monstruoso* abandona el dominio de lo biológico para instalarse sólidamente en el de lo jurídico. *El monstruo humano* y particularmente el criminal, aunque también el *monstruo político* (el despotismo, el poder sin legitimidad, la fuerza pública volcada a la violencia) dejan de ser un enigma de la naturaleza para convertirse en un problema social que debe ser legislado. La conducta monstruosa es tema del derecho como disciplina de la regulación de las acciones y de las normas de

socialización.[9]

Uno de los aspectos más importantes en las reflexiones de Foucault sobre lo monstruoso tiene que ver con los vínculos que se pueden establecer entre los modelos de codificación de estas formas desorbitadas de la desviación de la norma y la organización del poder. «Me parece – indica Foucault– que la irrupción súbita de la literatura de terror a fines del siglo xviii, en los años que, poco más o menos, son contemporáneos de la Revolución, debe asociarse a esa nueva economía del poder punitivo. Lo que aparece en ese momento es la naturaleza contranatural del criminal, el monstruo» (*Los anormales* 101-102). De esta manera la figura del monstruo se carga de contenido político y se historifica.[10]

El criminal, como el monstruo, es un «cuerpo cargado de hipótesis». Aunque en las reflexiones citadas Foucault se dirige a la construcción de la idea misma de lo monstruoso como tecnología de subjetivación y de control social, sus consideraciones son directamente aplicables a la transferencia de esas ideas a los planos simbólicos de las artes, la literatura, la cultura popular, la cultura de masas, etc. Estos dominios construyen su propia imaginería de lo monstruoso en base a nociones recibidas en torno a los conceptos de normalidad, excepcionalidad, anomalía, patología, salud y enfermedad, y a sus efectos más o menos previsibles sobre la sociedad. En todo caso, el conocimiento de los contextos culturales de producción de estos acervos discursivos de la monstruosidad es imprescindible para la comprensión del capital simbólico de lo monstruoso y de su posible valor político-ideológico.[11]

Las ideas vitalistas de Canguilhem, inspiradas en las obras de Gaston Bachelard y Henri Bergson, entre otros, se dirigen a una comprensión de lo biológico capaz de superar los aspectos meramente físico-científicos. Canguilhem propone incorporar al concepto de vida factores como la relación de los seres con el medio y los procesos de institucionalización de la medicina, los cuales son cruciales para comprender nociones como, por ejemplo, las de normalidad, anomalía y patología, que sirven de base para procesos de clasificación social, tratamiento de enfermedades, etc.[12] Para este autor, el «valor» del monstruo es su potencial contracultural, contrapuntístico, con respecto al principio vital. Por esa razón el monstruo funciona, según Canguilhem, desde una posición similar a la muerte, encarnando no lo no-vivo sino lo no-viable.

The monster is not only a living being of reduced value, it is a living being whose value is to be a counterpoint. The vital counter-value is thus not death but monstrosity. Death is the permanent and unconditional threat of the organism’s decomposition, the negation of the living by the non-living. Monstrosity is the accidental and conditional threat of incompleteness or distortion in the formation of the

form: it is the limitation from within, the negation of the living by the nonviable. (*Knowledge of Life* 135-136)

Foucault estima en la obra de Canguilhem sobre todo el proceso de análisis de la *formación conceptual*, que ha sido esencial para la construcción del conocimiento científico y para la determinación de qué es normal y qué es patológico –o simplemente anómalo– en la sociedad. Tales distinciones informan los análisis foucaultianos sobre la locura, la anormalidad, la sexualidad, etc. Según Foucault, Canguilhem «proved impossible to make up a science of the living being without having taken into account, as essential to its object, the possibility of disease, death, monstrosity, anomaly, error…» («Introduction»17). Lo monstruoso resulta así la contracara entrópica imprescindible para la definición de lo social. Inversamente, el concepto de normalidad analizado por Canguilhem es esencial para leer, en su reverso, la funcionalidad de lo monstruoso, desde las perspectivas de la antropología filosófica y la filosofía de los valores.

Para Canguilhem *lo normal* es un prototipo normativo utilizado en el siglo xix para hacer referencia al estado de salud orgánica. Sin embargo, otros aspectos, como la experiencia individual y los modos individuales de auto-percepción y reconocimiento social, son fundamentales para determinar una noción de realidad y de «salud» comunitaria. Muchas enfermedades físicas o mentales consideradas por la medicina como desviaciones de lo «normal» (concepto que varía históricamente y es relativo a las distintas culturas) no son percibidas por el individuo como patologías (es el caso del hermafroditismo, los siameses, ciertas formas de retardo mental, etc.), de la misma manera que orientaciones sexuales hoy «normalizadas» fueron en su momento entendidas como aberraciones, enfermedades o disfuncionalidades. En ese orden de cosas, el calificativo «monstruosidad» reafirma su carácter *relacional*, así como sus connotaciones éticas, políticas e ideológicas *relativas* al contexto cultural y social de que se trate. Lo monstruoso se liga entonces, inseparablemente, de las nociones de higiene social, eugenesia y biopolítica, que definen lo anómalo y lo expulsan del dominio del orden y la racionalidad que ha sido definido a partir de los valores dominantes.

EVENTO, SUBLIMIDAD Y ANAMORFISMO (ŽIŽEK, BADIOU)

En *El sublime objeto de la ideología* (1989), Slavoj Žižek recupera la definición que da Kant de lo sublime como un sentimiento que, estando claramente

diferenciado del de la Belleza, se aproxima a ella en cuanto captación de un límite epistémico. El caos, las grandes catástrofes, el terror que inspira la naturaleza desatada o las pasiones incontrolables son sublimes porque constituyen una experiencia de lo trascendente, inconmensurable y transfenoménico. El monstruo, como lo sublime, constituye un fracaso de la representación en cuanto resiste cualquier modelo totalizador que intente aprehenderlo y agotar sus significados, o que pretenda comprender sus contenidos reprimidos y sus mecanismos de interpelación y de deconstrucción de lo social. Con el monstruo toda hermenéutica es aproximativa, inestable, provisional. Al mismo tiempo, lo contrario tiene su verdad. En el monstruo triunfa la representación como materialización de una cualidad abstracta e itinerante de lo real que de otro modo no adquiría visibilidad más que por las operaciones intelectivas de la cognición, capaces de interpretar lo ausente. De ahí que la imagen del monstruo despierte ansiedad y frustración, ya que resiste toda interpretación totalizante y escapa a la racionalidad, aunque de todos modos la convoque. El monstruo explora formas trascendentes de proyección y comprensión de la relación entre el ser y la temporalidad, entre lo contingente y lo universal.

En el sentido mencionado, el monstruo se vincula con la pregunta originaria sobre el ser, su (id)entidad, su relación con la existencia y con el estatuto de lo real. Si la modernidad puede ser pensada, desde la perspectiva heideggeriana, en términos de «distorsión» del ser, la experiencia del monstruo parece conducir a otras definiciones de la noción de sujeto a partir de la reflexión sobre la ruptura del orden y las modalidades por medio de las cuales la verdad se manifiesta al conocimiento.[13] El monstruo introduce a la experiencia de una multiplicidad radical que interrumpe la (re)producción de *lo mismo*. Según Badiou, toda verdad constituye «un suplemento azaroso [que] interrumpe la repetición» (cit. en Leveque 14). Crea, por tanto, una discontinuidad fundamental en el orden de lo real. El carácter profético del monstruo, las verdades que sugiere de manera cifrada, abren nuevas posibilidades de captación de las relaciones entre ser, naturaleza, existencia y temporalidad, así como nuevas percepciones de las relaciones sociales, los nexos entre sujeto y poder y las dinámicas intersubjetivas. Sus significados son, en este sentido, migrantes o «eternos» en el sentido de Badiou, ya que pueden ser reactivados en contextos heterogéneos respecto al medio en que fueron creados (cit. en Leveque 19).

En *El sublime objeto de la ideología*, Žižek cita la *Crítica del Juicio* (1790), donde Kant señala que lo sublime «es un objeto (de la naturaleza) cuya representación [*Vorstellung*] determina a la mente a que contemple la elevación de la naturaleza fuera de nuestro alcance como equivalente a una presentación»

(cit. en Žižek 259). El monstruo es, como lo sublime, pura presencia, un fenómeno «aterradoramente ilimitado» (como un mar embravecido), una experiencia inapresable para el lenguaje o la representación visual. Lo monstruoso da lugar a sentimientos encontrados, vinculados a la insuficiencia de la razón y la imaginación para abarcar la presencia y el efecto de aquello que rebasa los límites de la experiencia. Lo sublime nos enfrenta –como el monstruo– al fracaso constante de la representación (Žižek, *El sublime objeto* 259):

> El sentimiento de lo Sublime es, por lo tanto, a la vez un sentimiento de displacer, que surge de la insuficiencia de la imaginación en la estimación estética de la magnitud para alcanzar su estimación mediante la razón, y el placer que despierta simultáneamente y que surge de este juicio de la insuficiencia de la mayor facultad del sentido para estar de acuerdo con las ideas de la razón, en la medida en que el esfuerzo por lograr éstas es para nosotros ley. (Cit. en Žižek, *El sublime objeto* 259)

En su obra posterior, *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política* (1999), Žižek vuelve sobre la relación entre lo sublime, lo bello y lo siniestro en el contexto de su discusión de las ideas de Kant y Heidegger acerca del sujeto moderno. La monstruosidad y la locura constituyen instancias insoslayables para la comprensión de la subjetividad. Tanto en Schelling como en Hegel la locura aparece como «un repliegue respecto del mundo real, como el encierro del alma en sí misma, su contracción, el corte de sus vínculos con la realidad externa, […] como ‘una regresión’ al nivel del ‘alma animal’ aún insertada en su ambiente natural y determinada por el ritmo de la Naturaleza» (*El espinoso sujeto* 45). Es justamente este momento previo a la conciencia el que es imprescindible para la captación del paso del estado de naturaleza a lo simbólico. La función similar de lo monstruoso y de la locura en la construcción de lo real y de la subjetividad que lo organiza se basa justamente en la exterioridad de estas formas respecto al régimen de lo normativo, en la consolidación de un *afuera* epistémico que permite concebir, en los términos usados por Žižek, el pasaje de la «noche del mundo» (entendiendo por tal «el dominio fantasmagórico, presimbólico, de las pulsiones parciales») al universo cotidiano regido por la racionalidad:

> La necesidad ontológica de “la locura” reside en el hecho de que no es posible pasar directamente desde el “alma animal” pura, inmersa en su mundo vital natural, a la subjetividad “normal” que habita en su universo simbólico. El “mediador evanescente” es el gesto “loco” del repliegue radical respecto de la realidad, que nos abre el espacio para su (re)constitución simbólica. (*El espinoso sujeto* 46)

Para este autor la monstruosidad es el lado oculto pero innegable del sujeto moderno; en ella se sitúa una dimensión preontológica de lo real (la «*noche del mundo*», según Hegel) que exhibe y que mantiene abierta la brecha entre la

realidad y lo siniestro.[14] Esa forma de espectralidad constituye la sombra del sujeto, es inseparable de él e imprescindible para constituirlo. El monstruo encarna la otredad radical, la pesadilla que se proyecta en otros; aunque, en realidad, remite antes que nada a la interioridad de la conciencia, a la parte ambigua y oscilante del ser y de lo Real.

Žižek trae a colación la diferencia entre la visión kantiana que sugiere la imposibilidad de una realidad sin sujeto y la posición hegeliana por la que «*la subjetividad es intrínsecamente patológica* (tendenciosa, limitada a una perspectiva desequilibrada y distorsionada del Todo)». Si en Kant, según Žižek, lo monstruoso constituye el «mediador evanescente» entre la realidad fenoménica y el dominio trascendente,

> [e]l logro de Hegel consistió entonces en combinar, en términos sin precedentes, *el carácter ontológico de la actividad del Sujeto con el gesto patológico irreductible de ese mismo Sujeto*: cuando pensamos en estos dos rasgos conjuntamente, concebidos como co-dependientes, obtenemos el concepto de *un sesgo patológico constitutivo de la realidad en sí*. (*El espinoso sujeto* 87-88, énfasis del autor)

Lo monstruoso, desarrollado como deformación y proliferación de la forma, aparece como una mediación que afecta lo observado, como si fuera un lente a través del cual lo real revela aspectos que permanecen ocultos a la percepción directa y convencionalizada de lo real. Esta cualidad de lo monstruoso constituye una forma de sublimidad que el gótico incorpora como exacerbación de lo sensorial y exaltación de la experiencia. Lo monstruoso se distancia de los paradigmas de lo bello y lo verdadero, a los que se asociaba clásicamente, para pasar a vincularse al terror y a la transgresión de las fronteras entre vida y muerte, desborde que alcanza en ocasiones dimensiones cósmicas. La obra de Lovecraft se cita con frecuencia como ejemplo de esta expansión de la experiencia estética que desestabiliza los paradigmas de la armonía formal y compositiva en beneficio de creaciones desorbitadas y delirantes que alteran la vivencia del mundo y el funcionamiento de la racionalidad. Lo sublime se relaciona, en esta vertiente, al peligro, al miedo y al dolor, como instancias extremas de enajenación y fragmentación del sujeto. En su ya mencionado estudio sobre lo sublime, Burke señala el papel del campo emocional desatado por la representación del mal encarnado en el monstruo, cuya irrupción perturba la racionalidad del Iluminismo:

> Puesto que recordamos el dolor y la amenaza de muerte más vívidamente que el placer, y puesto que nuestros sentimientos con respecto a los aspectos beneficiosos de lo desconocido han sido acaparados desde un principio por ritos religiosos convencionales que les han dado forma, al lado más oscuro y maléfico del misterio cósmico le ha tocado incorporarse sobre todo a nuestro folklore popular sobrenatural. Esta tendencia, además, se ve naturalmente acrecentada por el hecho de ir íntimamente unida a la incertidumbre y al peligro, convirtiendo de este modo cualquier tipo de mundo desconocido en un mundo amenazador y

lleno de posibilidades malignas. (*Indagación filosófica* 9)

A partir de esta patologización de lo real, Lacan moviliza la idea de anamorfosis que Žižek retoma, explicando que esta señala «una parte de la escena percibida [que] aparece distorsionada de modo tal que solo adquiere su perfil propio si se la contempla desde un punto de vista específico que desdibuja la realidad restante» (*El espinoso sujeto* 88). Lo monstruoso realiza esta operación deconstructora al instaurar un punto de mira a partir del cual lo observado revela estructuraciones y cualidades que escapan a la contemplación tradicional. El monstruo es la «mancha anamórfica» y, a la vez, el *punto ciego* que solo se potencia cuando se ajusta la visión y se toma conciencia de la posicionalidad desde la cual se otorga sentido a la experiencia.

Particularmente en *An Introduction to Metaphysics*, Žižek nos recuerda que lo monstruoso aparece trabajado en Heidegger como una forma de dislocación que el ser humano realiza al instalar el orden social por medio de una violenta –monstruosa– imposición de las lógicas políticas, económicas y culturales sobre la Naturaleza (*El espinoso sujeto* 61). Para Lacan, como indica Žižek, el fantasma sostiene la realidad del sujeto, permite acceso a ella. Es el momento de «locura» y desquicio de la razón que hace posible la (re)construcción simbólica de la realidad, el eslabón que, a través de la patologización de *lo dado* y del repliegue transitorio a la Naturaleza, instaura una idea de normalidad *otra*.[15] La fantasía se caracteriza, como sugiere Žižek siguiendo a Lacan, por una «intersubjetividad radical». De acuerdo a esto, la eficacia del monstruo deriva de su capacidad relacional e interpelativa, de su constante *deseo* del Otro y de su capacidad para interpelarlo.

Al analizar la relación entre Kant y Hegel, Žižek se refiere a los vínculos entre lo sublime y la monstruosidad como la producción de una doble violencia:

> La violencia de la imaginación de lo sublime es doble: es la violencia de la imaginación en sí (nuestros sentidos se tensan al máximo y son bombardeados con imágenes de caos extremo) y también la violencia infligida a la imaginación por la razón (que obliga a nuestra facultad de imaginar a aplicar todos sus poderes y fracasar miserablemente, puesto que es incapaz de comprender a la razón. (*El espinoso sujeto* 52)

El monstruo es un advenimiento, un *evento*, un acontecimiento que con su violencia simbólica trastorna lo Real. Su aparición, señalada por el sentimiento o la experiencia de lo sublime, «marca el momento en que algo emerge de la nada, algo nuevo de lo que no se puede dar razón refiriéndolo a la red preexistente de circunstancias […]. El sentimiento de lo sublime es suscitado por un acontecimiento que suspende momentáneamente la red de la causalidad simbólica» (*El espinoso sujeto* 55).

El momento de advenimiento o aparición de lo bello, cuyo impacto simétrico

es el de lo monstruoso, es conceptualizado por Kant como una epifanía del Bien. Heidegger, por su lado, a partir de su lectura de *Antígona*, sostiene una posición que, contraria a la de Kant, «ignora lo sublime, vincula directamente la belleza con lo monstruoso, [ya que] la belleza es el modo de aparición de lo monstruoso, designa una de las modalidades del acontecimiento-verdad que conmueve nuestra lealtad al curso cotidiano de las cosas: nos arranca a nuestra inmersión de *das Man* (el modo en que 'se hace')» (Žižek, *El espinoso sujeto* 61). Como Žižek indica, para Heidegger lo monstruoso (siniestro, demoníaco) se vincula al «carácter 'dislocado' del hombre», condición que le es connatural, puesto que la violencia es inherente al mundo cotidiano, regido por los valores y reglas de la polis.

Según Žižek, el gran aporte de Kant no fue tanto el de sacar a luz la brecha que separa la realidad fenoménica y el dominio de lo trascendente, sino el de revelar al «mediador evanescente» entre ambos niveles. En sus palabras, «si llevamos esta argumentación hasta sus últimas consecuencias, debemos presuponer, entre la animalidad directa y la libertad humana subordinada a la ley, la monstruosidad de una imaginación presintética enloquecida, que genera las apariciones espectrales de objetos parciales» (*El espinoso sujeto* 64).

«Objeto parcial», «mediador evanescente» entre diversos dominios del ser, epifanía o advenimiento que recuerda al *logos* «la noche del mundo», «mancha anamórfica», el monstruo anuncia, distorsiona, suspende el orden de lo Real, reafirmando el de lo Simbólico como espacio *dis*locado, intersticial, desde el cual, paradójicamente, pueden captarse continuidades y rupturas del sentido, solo visibles a partir de ciertas formas de la locura que al distorsionar revela, devela y resignifica. Este aspecto preontológico, teorizado por el idealismo alemán y por otras vertientes del pensamiento filosófico moderno, lleva a reflexionar sobre el tema de la diferencia y sobre el lugar ocupado por el monstruo, en la medida en que

> [it] recognizes that it has to take recourse to the other of itself: the alien, madness, body, gender, death, even its own blind spot or the unfathomable –in short, it has to take recourse to the determining indeterminateness of a stationary fastening ground that is carried by an impulse or differential sense corroding and subverting all (reasonable) ground'. This very movement is the site of the monstrous. (Cit. en Unterhurner y Vogt 10 n4)

En *Le pli: Leibniz et le baroque* (1988), Deleuze se refiere al tema del evento relacionándolo con el concepto de multiplicidad y caos, definiendo este último como la suma de todo lo posible. El evento es «algo más bien que nada», una forma de *ser* de la materia que llena el espacio y el tiempo; una serie extensiva de propiedades intrínsecas y de intensidades, un espacio «caósmico», cuya

ocurrencia cambia el mundo de una manera única. De ahí que vea el Barroco como una transición en la que la razón clásica es derrocada por divergencias y disonancias (*The Fold* 81) que se abren a nuevas realidades.[16] El Barroco, otro de los espacios simbólicos en los que prolifera la monstruosidad y la estética funeraria, presenta al mismo tiempo la monumentalización de una racionalidad impugnada por la *diferencia* que coloniza sus principios de autoridad.

En *Event* (2004), Žižek vuelve sobre varias de las ideas ya mencionadas con respecto al tema del acontecimiento como ruptura del orden de lo real, como «el efecto que ha excedido sus causas» y que se desarrolla «sin razón suficiente», ajeno a la lógica, como piedra fundante de una alternatividad que antes del evento resultaba impensable. El evento se presta a aproximaciones trascendentales y ontológicas que exploran desde diferentes perspectivas las condiciones de ese advenimiento y su inserción en lo real. La idea de *discontinuidad* regresa como «ruptura de la simetría», una especie de Big Bang ontológico en que una «universalidad concreta» desata antagonismos e inconsistencias que de otro modo permanecerían reprimidos bajo una apariencia de equilibrio y de «orden» (*Event* 6-8).

Convergente en muchos puntos con las líneas anteriores, la concepción de *evento* es también presentada por Alain Badiou (1937) desde comienzos de los años ochenta, aunque con antecedentes en la filosofía anterior.[17] Ante lo que Badiou entiende como la «inconsistente multiplicidad» de lo real, el *evento* aparece como una interrupción de la escena social que trae a la superficie contenidos reprimidos, invisibilizados y carentes de representación (más que irrepresentables o irrepresentados). Según Badiou, la realidad es una «multiplicidad inconsistente», un espacio que es al mismo tiempo vacío y exceso, ausencia y demasía. Tal constitución de lo real se encuentra sumergida por el orden dominante, es decir, reprimida por instituciones, ideologías y hábitos culturales. Tal represión constituye el ámbito de lo excluido, el cual ocasionalmente reaparece de modo contundente, creando una fisura o interrupción en la textura de lo real. Esta emergencia es un acontecimiento cognitivo en el que la multiplicidad y la contradictoriedad se revelan como cualidades inherentes a lo real.

Aplicando las ideas de Badiou al tema que nos ocupa, resulta obvio que, en tanto *evento,* el monstruo hace visible *verdades* que existen en las afueras de lo real, tal como este es percibido a través de los saberes dominantes. Por evento entendemos entonces la ocurrencia no-sistémica, lo antinormativo, imprevisible, indeseado, impensable, disolvente, disruptivo. En el mismo sentido, el monstruo es acontecimiento, escándalo, catástrofe, suceso, incidente: una aparición

efímera pero drástica que impacta el orden social, un *accidente* de intensidad epistémica inocultable, que obliga a revisar valores y creencias.[18]

La aparición de lo monstruoso constituye, por tanto, una ruptura, un escándalo en el orden de lo cotidiano, que deja en evidencia la proliferante heterogeneidad que subyace a la concepción normativa de *lo social*. Ya Todorov se había referido en sus estudios sobre lo fantástico a la idea de Roger Caillois, en *Au Coeur du Fantastique* (1965), por la cual «The fantastic is always a break in the acknowledged order, an irruption of the inadmissible within the changeless everyday legality» (Todorov 15). La irrupción del monstruo tiene ese mismo carácter liberador y revelador, aunque su significado profundo debe ser decodificado dentro de los contextos concretos en los que se presenta.

Como *evento*, el monstruo hace visible su existencia de una manera drástica, incontrastable, a través de una presencia excesiva, hiperbólica e inocultable, capaz de interrumpir la secuencia espacio-temporal de lo histórico (entendido como continuidad, progresión o desarrollo), dejando una huella indeleble en los imaginarios.[19] El monstruo tiene como principal efecto el de alterar fundamentalmente los registros de verdad de una época, propiciando –como Badiou sugiere para el *evento*– una reescritura del contrato social. Es parte de la amplia «resistencia rizomática» (Karatzogianni y Robinson; Anderson 265) que subyace al sistema e induce el cambio social, ya que, al traer a la superficie contenidos que carecían de reconocimiento, el monstruo *construye subjetividad y agencia*, da un nombre a lo que no existía, se convierte en un instrumento irreversible de intervención epistémica. El monstruo es, en este sentido, *emergencia*, en el doble sentido de urgencia y surgimiento.

En este proceso lo fundamental es el *reconocimiento* del evento, ya que, solo a partir de este, lo excluido encuentra su lugar y su significado. La irrupción del monstruo traumatiza la estructuración en la que se inserta su presencia, pero al hacerlo desfamiliariza lo real y suspende la legitimidad de sus regímenes de verdad, permitiendo una reflexión sobre lo que falta y su sustitución simbólica. Restablece la multiplicidad negada por las pretensiones de consistencia y homogeneidad que constituyen las máscaras ontologizadas de los sistemas imperantes. Como evento, lo monstruoso llena un *vacío*, permite que lo anómalo, *diferente* y disruptivo, adquiera (id)entidad y contribuya al rediseño de los campos sociales. El monstruo constituye un punto de inflexión: hace posible una reflexión sobre lo que Giorgio Agamben llama «el vértigo de la inmanencia», una «contemplación sin conocimiento» que quizá permita algún tipo de intuición sobre el sentido mismo de la vida («La inmanencia absoluta» 85).

Como la *vida nuda* del filósofo italiano, el evento no tiene cualidades específicas ni son sus particularidades identitarias las que inciden en la superficie existencial en la que se inscribe. Su valencia es genérica, su relevancia es la de la presencia, la de la interrupción que opera sobre la normalidad dominante. Lo que importa es su praxis y la transformación revolucionaria, traumática, que desencadena, en el sentido lato de cambio radical de estructuras. Esta transformación radical no es gestionada ni controlada y sus relaciones causales con los contextos en los que se produce son aleatorias, por lo cual la decodificación del significado final del evento se presta a interpretaciones, y su presencia a *usos* teórico-ideológicos variados.

El monstruo, como el evento, está más allá de lo jurídico, del determinismo, del orden cronológico, de la regulación social y de los principios morales. Solo su articulación a ciertos discursos o historicidades puede darle un sentido preciso. En todo caso, es claro su carácter rupturista, que pone en escena elementos que pueden anunciar un mundo *otro*, así como valores y modelos epistémicos alternativos a los dominantes. Después del evento, como después del monstruo, la realidad está para siempre modificada, intervenida con elementos que revelan una alteridad que debe ser de alguna manera incorporada en el orden social y en los imaginarios colectivos. De su presencia emergen nuevas formas de subjetividad y nuevas posibilidades de agencia política. Los ejemplos de eventos que da Badiou son la Revolución Rusa, la Comuna de París y el zapatismo, entre otros.

MONSTRUOSIDAD, NOMADISMO Y MÁQUINA DE GUERRA (DELEUZE, GUATTARI, BRAIDOTTI, MAFFESOLI)

En términos deleuzianos, el monstruo es una máquina de guerra: es irreductible al Estado, existe fuera de su soberanía y antes de la ley. Como en el ejemplo provisto por Guattari acerca de las reglas de juego, el monstruo es un *elemento*: fragmento o parte que no aspira a la totalidad, una máquina abstracta no-subjetivizada que tiene como función asolar el sistema, rodearlo, circunscribirlo, intervenirlo, perturbarlo, dinámica que desafía la práctica aglutinante y centralizadora del Estado. La naturaleza del monstruo es excéntrica, dispersa, intersticial, adyacente, fronteriza, recticular. Su atributo principal es la multiplicidad, su espacio es el entre-lugar, la zona de contacto, el borde, la dimensión microfísica que de pronto se expande y prolifera en una ilusoria búsqueda de universalidad.

Esta función maquínica del monstruo tiene múltiples y complejas derivas que

lo conectan a variados contextos, desde el industrialismo hasta el marxismo, desde los estudios de género a la cibercultura de nuestro tiempo. Tal multiplicidad de acoplamientos supone, por cierto, dominios culturales y simbólicos: los espacios mitológicos clásicos, la teratología medieval y la gran máquina de producción de subjetividad –y de exclusión– de la modernidad como articulaciones a las que la función maquínica del monstruo se acopla a su vez, como sugiere la teoría deleuziana. La pregunta que subyace a estos ensamblajes es siempre la pregunta sobre la realidad, sobre el conocimiento y el origen: «No partimos -indica Deleuze- de un empleo metafórico de la palabra máquina, sino de una hipótesis (confusa) sobre el origen: la manera como algunos elementos están determinados a formar máquina por recurrencia y comunicación» (*Anti-Edipo* 409 y ss.).

Propuesta por Deleuze y Guattari, pero desarrollada por otros autores, como por ejemplo por Michel Maffesoli, Rosi Braidotti, Antonio Negri, etc., la noción de nomadismo designa una forma de conciencia crítica dirigida al análisis de los procesos de construcción de la subjetividad y de las formas de resistencia generadas por el sistema sociocultural moderno/postmoderno. Fuera del control del Panóptico, la movilidad desregulada del monstruo se realiza sobre el *espacio liso* de una alternatividad que se opone al *territorio estriado* del Estado y a sus mecanismos de captura. Como explica Massumi:

> "Nomadic thought" does not immure itself in the edifice of an ordered interiority; it moves freely in an element of exteriority. It does not repose on identity; it rides difference. It does not respect the artificial division between the three domains of representation, subject, concept, and being; it replaces restrictive analogy with a conductivity that knows no bounds. The concepts it creates do not merely reflect the eternal form of a legislating subject, to the extent that they can be said to have one, is only secondary. They do not reflect upon the world but are immersed in a changing state of things. (XII)[20]

Desde el punto de vista de sus trayectorias, es decir de sus relaciones con los territorios materiales y existenciales que recorre, la vagancia del monstruo lo adscribe (aunque no lo circunscribe) a lo geográfico. Deleuze y Guattari indican sobre la movilidad nomádica: «Es cierto que los nómadas no tienen historia, solo tienen una geografía» (*Mil Mesetas* 396). El monstruo es, en ese sentido, un «vector de desterritorialización», una línea de fuga del sistema que lo origina y lo desconoce, que lo contiene y lo repele.

En relación con estos conceptos, el monstruo puede ser pensado desde las propuestas de Maffesoli a partir de la noción de *errancia* (que se vincula a los conceptos de *tribu*, *manada*, *horda*) y que es definida como una «estructura inmutable siempre nueva» que se apoya en las nociones de resistencia y de movilidad desregulada (Maffesoli, *El nomadismo* 14-15).

En el capítulo X, titulado «Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible», en un contexto en el que Deleuze y Guattari hacen referencia también a Lovecraft y a Borges, los autores de *Mil mesetas* describen la relación entre devenir-animal, manada y multiplicidad, indicando lo siguiente:

> Nosotros decimos que todo animal es en primer lugar una banda, una manada. Que, más que caracteres, todo animal tiene sus modos de manada, incluso si cabe hacer distinciones dentro de esos modos. Ahí es donde el hombre tiene algo que ver con el animal. Nosotros no devenimos animal sin una fascinación por la manada, por la multiplicidad. ¿Fascinación del afuera? ¿O bien la multiplicidad que nos fascina ya está en relación con una multiplicidad que nos habita por dentro? (246)

Esta idea del ser que se multiplica y que además está ya interiormente habitado por la multiplicidad rompe la idea de identidad como totalización y fijación de sentido, pero también aproxima lo vivo a aquello que sale de sí, que tiende al afuera, a la pluralización y a la ocupación del espacio más allá de la auto-contención ontológica del yo. Esta tendencia a la multiplicidad se registra sobre todo en seres demoníacos, que operan por propagación, infección o contagio, como los vampiros.

El del monstruo es un devenir *menor* –en el sentido deleuziano–, una metamorfosis que se va desarrollando sobre el telón de fondo de una temporalidad que parece detenida para recibir el *evento*. El monstruo comunica un enigma, un saber sobre-codificado que satura la instancia de los significados y se refiere a conocimientos inaccesibles desde la racionalidad dominante. Es un saber del margen sobre el margen, una predicción enigmática sobre el porvenir, una lectura arcaizante del pasado y del presente. Refiriéndose a la propuesta de Deleuze y Guattari, Walter Kohan explica que

> cuando el Estado entra en el pensamiento, lo hace en nombre del Sujeto Universal, para generar consenso, para unificar, reproducir y universalizarse; al contrario, en algunos contra pensadores, el pensamiento, como una máquina de guerra, entra en relación inmediata con el afuera, y manifiesta una fuerza que combate imágenes, modelos y copias de forma ametódica. El pensamiento se vuelve en este último caso un *páthos*, un antilogos, pura exterioridad no universalizable. (37)

En esta concepción, la noción de errancia o nomadismo apunta a la definición de una categoría performativa que implica nuevos horizontes tanto cognitivos como existenciales, caracterizados por la hibridación y la desterritorialización de sujetos, ideas y proyectos. Como el monstruo, la noción de errancia o nomadismo tiene ecos arcaizantes, premodernos, y apunta a dinámicas contranormativas, itinerantes e inorgánicas, que desafían los conceptos de unidad, cohesión, permanencia, jerarquía, límite, institucionalidad, totalización, etc. La naturaleza abierta, dispersa y proliferante de lo nómade se opone a las nociones *molares* de disciplinamiento, control, confinamiento, permanencia,

legalidad y orden.

El movimiento nomádico del monstruo es un devenir *errático*, guiado por el deseo, pero también repetitivo, ritualizado y localizado –aunque no delimitado– de manera circunstancial. Su desplazamiento atenta contra el ordenamiento simbólico de lo real, instalando en su lugar una proliferación sígnica: señales de peligro, intensidades que emocionalizan el espacio y lo resignifican. Como línea de fuga el monstruo se evade y vuelve, como un búmeran, en *ritornello*. Lo suyo no es una (e)migración sino una huida, un salto sin destino donde lo que importa es el impulso hacia adelante, no la llegada ni el transcurso del viaje.

> Aun cuando evidentemente el nómade se mueve, no es el movimiento su característica distintiva, para Deleuze, y por eso diferencia al nómada del migrante: los dos se mueven, pero mientras el primero lo hace por hábito y por necesidad, siguiendo caminos habituales como etapas de un trayecto mayor, el segundo, en cambio, va de un punto a otro sin tanta previsión, incluso cuando el punto de llegada es dudoso o mal localizado. Deleuze sigue a Toynbee, para quien no es el movimiento el que define al nómade: al contrario, el nómade es el que no se mueve, el que se desplaza para aferrarse a un lugar, para agarrarse a su espacio. El movimiento es extensivo en cuanto la velocidad es intensiva, por eso los nómades no se caracterizan por el movimiento sino por la velocidad. En todo caso, los nómades se moverían en torbellino, girando sobre cualquier punto sin necesariamente moverse extensivamente en el espacio. (Kohan 38)

Para Maffesoli lo primordial es la errancia, una pulsión (anti)(des)territorial(izada) que es en realidad la forma que asume la búsqueda permanente del individuo y las comunidades aún a través de prácticas ocultas, menores, intersticiales o subterráneas en relación con los ordenamientos dominantes. Dada la obsesión occidental con estructuraciones sedentarias e institucionalizadas, la errancia solo puede ser asociada con lo primitivo, bárbaro, incivilizado, arcaico, salvaje, remoto y monstruoso. Esta errancia enfrenta al sujeto a la multiplicidad y a la fluctuación (de espacios, lenguas, identidades, costumbres y territorios existenciales).

El nomadismo se afirma así como exterioridad y supone agrupamientos y funcionamiento grupal, como el de las manadas o el de las bandas. Implica alternatividad, la búsqueda, en términos deleuzianos, de un espacio liso y descentralizado, en el cual se desarrolla la inorganicidad de lo múltiple, desafiando el nucleamiento y la jerarquización, que se asocian con la formación del Estado y, en general, con el aparato de poder/saber. Esta cualidad funciona como un sistema excluyente, descartando y desplazando lo Otro a los márgenes de la racionalidad dominante. Al respecto afirma Deleuze en «Estado y máquina de guerra»:

> Las manadas, las bandas, son grupos de tipo rizoma, por oposición al tipo arborescente que se con-centra en órganos de poder. Por eso las bandas en general, incluso las de bandidaje o las de mundanidad, son metamorfosis de una máquina de guerra, que difiere formalmente de cualquier aparato de Estado, o algo equivalente que, por el contrario, estructura las sociedades centralizadas. Por supuesto, no se dirá que la

disciplina es lo propio de la máquina de guerra: la disciplina deviene la característica exigida por los ejércitos cuando el Estado se apodera de ellos; la máquina de guerra responde a otras reglas, que nosotros no decimos que sean mejores, pero que animan una indisciplina fundamental del guerrero, una puesta en tela de juicio de la jerarquía, un perpetuo chantaje al abandono y a la traición, un sentido del honor muy susceptible, y que impide, una vez más, la formación del Estado. (62-63)

En diálogo con las ideas de Pierre Clastres, particularmente las expresadas en *La sociedad contra el Estado*, Deleuze enfatiza la importancia de estas formas *otras* de funcionamiento social, reconocimiento que solo puede lograrse liberándose de los modelos impuestos como los únicos válidos para la organización social. Según Clastres la noción de la historia como una progresión del primitivismo a la estatización debe ser superada, concepto del que Deleuze hace eco cuando indica que

hay que renunciar a la visión evolucionista que convierte la banda o la manada en una forma social rudimentaria y peor organizada. Incluso en las bandas animales, la *chefferie* es un mecanismo complejo que no promueve al más fuerte, sino que más bien inhibe la instauración de poderes estables en beneficio de un tejido de relaciones inmanentes. («Estado y máquina» 62)[21]

Como se verá más adelante, ciertas formas de monstruosidad, como las del hombre-lobo, también retomado por Agamben, Michael Hardt y Antonio Negri, emblematizan estas formas de merodeo grupal que desestabilizan los poderes existentes y que parecen llegar a constituir un cuerpo colectivo que es mucho más que la suma de las partes que lo componen, como sucede en el caso de muchos otros monstruos que funcionan de modo individual. En todo caso, es fundamental el elemento de la repetición: un lobo, muchos lobos; o la repetición de acciones que automática o instintivamente recrean el mismo comportamiento, reforzándose en la multiplicidad y en el desarrollo rizomático.

En estos contextos teóricos, la cuestión del monstruo aparece inscrita en el tema mayor de la subjetividad y los procesos de construcción de significados que tienen en el tema de lo subjetivo su punto de articulación. Como entidad anómala, el monstruo ejemplifica una carencia radical y, como se ha visto, a la vez, un exceso, una sobrecalificación que lo distingue y separa de la normalidad y de la causalidad, aislándolo en un nivel no-categorial, rebelde y nomádico. Dado su carácter *destotalizado*, fragmentario, acumulativo e inacabado, el monstruo es el cuerpo deleuziano en el que se desarrollan de manera constante devenires múltiples (Braidotti, «Nomadism with a difference» 306). Heterotópica y polimórfica, su corporalidad variable y «caósmica» concentra significaciones que van de lo primordial hasta lo futurístico, desde lo telúrico a lo sideral, desde lo contingente a lo universal: «for Deleuze, the corporality of the subject is a dynamic web of potentialities and intensities in constant move

and transformation. In this respect, Deleuze's thought both displaces and transforms the corporality of the subject» (Braidotti, «Nomadism with a difference» 307).

El nomadismo del monstruo es pues no solamente territorial y físico, sino cognitivo, ético y epistémico. A partir de su caleidoscópica corporalidad, el monstruo se abre a la multidimensionalidad ética y a las posibilidades de una constante, y a veces radical, resignificación política y social. Su carácter de *evento* y al mismo su utilización como *significante vacío*, inestable y enigmático, desestabiliza la fijeza del centro al potenciar y pluralizar las significaciones del margen, desde donde emergen formas nuevas de *ser*, de cognición y de *conciencia*. Esta es la itinerancia del sentido de lo monstruoso, su nomadismo semiótico, rupturista y errático.

En gran medida, aunque el monstruo (re)plantea la pregunta acerca de la humanidad –y las connotaciones de este concepto para una (re) definición del humanismo–, puede también admitirse que su existencia reemplaza la pregunta por la identidad con el interrogante acerca de la *entidad* misma del ser, su significado *at face value*, su sentido óntico.

EL MONSTRUO MAQUÍNICO (ESPECTRALIDAD Y POSTHUMANISMO)

La artificialidad del monstruo no tiene límite. Hasta su remedo grotesco de lo humano se sostiene sobre algún tipo de cualidad maquínica. El monstruo es, ante todo, ensamblaje: un constructo que expone inevitablemente las partes físicas y emocionales que lo componen, como si se tratara de un *collage* que no aspira a la totalización, sino a la mera mo(n)stración de su ser fragmentado y precario. Su corporalidad exhibe sin reparos su falta de armonía física, los rasgos que contravienen los principios estéticos y morales del individuo o de la comunidad que lo ha creado y la ausencia de organicidad que lo caracteriza, de la misma manera que su comportamiento evidencia la desesperada búsqueda del Otro, la insaciabilidad del deseo. La corporalidad del monstruo revela la adición de cualidades heteróclitas que se articulan en síntesis inéditas, sorprendentes y terroríficas. El monstruo tiene una constitución aglutinada, en la que se atiborran atributos, aunque es posible que todos ellos no salgan a la superficie de modo simultáneo sino sucesivo, como devenir, como pliegue, despliegue y repliegue de una identidad siempre en proceso de (de)construcción.

El monstruo activa su presencia en la modernidad en el contexto del gótico, el cual, como se ha visto, nuclea reacciones en torno a los avances de la ciencia y la tecnología, que aparecían como un constructo, para muchos indescifrable y amenazante, que asimismo afectaba las subjetividades colectivas.

La popularidad del género gótico en el siglo xix se ha interpretado también como producto de la Revolución Industrial y el miedo del hombre promedio al nuevo sistema de fábricas y máquinas, su radical desconfianza de los armatostes que amenazaban sustituirlo. Muchas ficciones góticas giran en torno a los monstruos (que de alguna manera representan los peligros de la tecnología). Respondiendo al miedo con miedo, el gótico elabora la ansiedad de una época; pero conecta, al mismo tiempo, con preocupaciones más abstractas y transhistóricas, vinculadas al lugar de lo humano y a sus transformaciones.

El monstruo conjuga condiciones paradójicas o contradictorias y funciona a partir de la reincidencia de comportamientos mecánicos, repetitivos y previsibles. La falta de conciencia de sí o, al menos, la inescrutabilidad de su capacidad mental, lo ligan al instinto y al deseo: es un ser –o un estar– en constante estado de ansiedad y de indefinición. Pero si la constitución del monstruo es ya maquínica, su funcionalidad lo revela asimismo como un dispositivo artificioso destinado a sustituir funciones humanas o a expandir las

capacidades del individuo en su relacionamiento con el entorno. La máquina efectúa una transformación de la energía, posibilita un devenir, es ella misma parte de un proceso que hace de la potencia acto, que crea mutaciones y avatares, que opera violentando lo real, llevándolo más allá de los umbrales de lo natural y originario, colocándolo frente al abismo del límite y de su superación utópica.

El monstruo se mueve en el espacio indiscernible del *becoming*, el cual, como Deleuze y Guattari señalan, no tiene ni principio ni fin, solo una zona media, indiscernible e inestable, en la cual solo es posible existir en estado de desterritorialización, constituyendo zonas de proximidad variables (*Mil Mesetas* 293). El *becoming* funciona como una serie de sucesivos ensamblajes que conectan al monstruo (que lo enchufan) a uno u otro registro (lo animal y lo humano, lo humano y lo maquínico, etc.), es decir, a diferentes formas de territorialización y deseo. El monstruo se despliega entre hacer y deshacer, hacer y no-hacer. Pero al mismo tiempo, como Deleuze y Guattari subrayan, todo ensamblaje es también un sistema de signos, un complejo semiótico, una constelación enunciativa. John Macgregor Wise indica que el concepto de ensamblaje implica la combinación de partes heterogéneas que pasan a formar totalidades provisionales, contingentes. Un ensamblaje no es una cosa o una práctica o un signo *per se*, sino un conjunto de cualidades, afectos, velocidades y densidades, un flujo de agencia más que un ejercicio concreto del poder (84).

La corporeidad maquínica del monstruo es un simulacro cuya efectividad se realiza justamente al exponer lo falso como falso, al renunciar a todo mimetismo. Apunta a lo artificial, pero evoca lo humano y es ese eco de-formado y fuera de lugar, esa ansiedad imposible de satisfacer, lo que amplifica su impacto. Su ser es catastrófico y está marcado por la fatalidad. Su rasgo esencial es la hibridación, la cual tiene obvias connotaciones ontológicas, epistémicas y biopolíticas, ya que constituye una rearticulación material y simbólica del concepto de vida y de sus relaciones con el entorno natural y cultural, biológico y tecnológico.

Como nos recuerda Torrano, Jacques Derrida define al Estado como prótesis que permite implementar el control político:

> El Estado es pues una especie de robot, de monstruo animal que en la figura del hombre, o de hombre en la figura de monstruo animal, es más fuerte […] que el hombre natural. Es como una prótesis gigantesca destinada a amplificar, objetivándolo fuera del hombre natural, el poder del ser vivo, del hombre vivo al que protege, sirve, pero como una máquina muerta, incluso una máquina de muerte, una máquina que no es sino la máscara del ser vivo […] Pero esa máquina estatal y protética, digamos protestatal, esa protestatalidad debe a la vez prolongar, remedar, imitar, reproducir incluso hasta en el mínimo detalle al ser vivo que la produce. (Cit. en Torrano, «El monstruo político» 99-100)

Esta idea de la maquinización del Estado agrega a la concepción biopolítica la

torsión tecnológica llevada a un grado de institucionalización que violenta los imaginarios humanísticos que guiaron gran parte de la teoría política en la modernidad y que introducen en los escenarios de la postmodernidad la fundamental dimensión del simulacro como línea de fuga de los imaginarios realistas, utópicos e instrumentales. Instituciones e individuos interiorizan lo tecnológico bajo la forma prótesis que llena los vacíos o cubren las deficiencias de las estructuraciones originales del individuo y la comunidad, o maximiza su funcionamiento. Recursos electrónicos, procesamientos informáticos, dispositivos cibernéticos, virtualización de las relaciones intersubjetivas e interinstitucionales pasan a integrar constitutivamente el aparato mismo del Estado concebido como máquina de subjetivación y de control social. Las funciones de regulación, comunicación, vigilancia y administración descansan sobre estos procesamientos monstrificados que generan identidades normativizadas y replantean la concepción misma del poder, del sujeto y de la ciudadanía en torno a los principios maquínicos de serialización, eficiencia y reproductibilidad. Pero, si el poder maquinizado del Estado puede ser visto como monstruo biopolítico, las resistencias al mismo pueden también ser metaforizadas como el potenciamiento monstruoso de la multitud que, al adquirir agencia contra la dominación institucional, se convierte en una alternativa real contra el *statu quo*. El campo de la política es así un campo de batalla en el que se dirimen poderes monstruosos, cuya entidad sobrepasa lo que la razón moderna concebía como dimensión humana. La monstruosidad se disemina en el cuerpo social, que es, él mismo, monstruoso por contener y articular tal grado de hibridación y de sobre-realidad. Lo fundamental sigue siendo la localización de esa cualidad monstruosa, su signo ideológico, los programas de saber/poder en los que se articula, los intereses que defiende, las estrategias que utiliza.

Lo maquínico incorpora las ideas de despersonalización, hibridación, artificialidad, simulacro, automatización y deshumanización, pero asimismo ofrece la posibilidad de nuevas formas de totalización que integren la fragmentariedad como elemento constitutivo de un nuevo registro ontológico capaz de dialogar con los reacomodos epistémicos de la postmodernidad. Lo monstruoso sugiere estas asociaciones intrínsecas donde elementos dispares encuentran formas impensadas de articulación y funcionamiento, sobrepasando los horizontes de lo humano, lo natural y lo científico como compartimentaciones propias del pensamiento moderno.

Según Dominique Lestel, lo posthumano es la tentación del monstruo, tal como se percibe, por ejemplo, en la figura y en la peripecia de Frankenstein, en quien la monstruosidad biológica aparece contaminada por la tecnología. Lo

humano incluye lo monstruoso como una potencialidad irrebatible que forma parte de la naturaleza misma de la vida. Desde la posición darwiniana, la monstruosidad es entendida como una instancia transicional entre distintas etapas de mutación y adaptación al medio. Pero, cuando lo monstruoso da el salto hacia lo posthumano, se produce una ruptura que afecta cualitativamente el equilibrio de las especies y trastorna la comprensión cultural de esos procesos:

> The posthuman turns monstrosity into an ecosystem of the human and (by contamination) into the global ecosystem of the living […] In other words, the posthuman inverts the terms of the relationship between species and monstrosity, by transforming species into transitions between monsters, instead of considering monsters as transitions between species […] The post-human is a corollary to the post-animal and the post-machine. Cultural mutation of the human species is accompanied by a fundamental destabilization of the very notion of a species, which correlates to toppling the artefact as a category in a hybrid space, which our usual categories have yet to understand in a satisfying way. (262)

En otras elaboraciones no necesariamente evolucionistas, el monstruo funciona más bien como extensión de lo humano. El cuerpo del monstruo es visto, así, como un soporte, un medio que le permite, a través del nomadismo, la creación de territorios existenciales que niegan la idea de unidad o de totalidad mientras afirman la práctica del flujo; la conexión maquínica por la cual el monstruo se revela como elemento de ensamblaje con otros segmentos también fragmentarios, pero inmanentemente significativos e imprescindibles para la sucesión de la que forman parte.

El monstruo es un cuerpo en el que se aglutinan cualidades heterogéneas cuya contradictoriedad subyace como tensión y crisis latente, siempre a punto de eclosión. Es el foco de un biopoder *otro* que redefine la concepción de vida y la recicla como ensamblaje maquínico. El monstruo como simulacro de humanidad, se descompone ante el análisis, «como una momia al aire libre» (Baudrillard, *Cultura y simulacro* 16). La búsqueda de su verdad le quita sentido, choca contra la (ir)realidad de su (in)existencia. Opuesto al principio de realidad, el monstruo «remite a una ausencia», a lo que no es, a su esencia imaginada, a las convenciones estéticas e ideológicas que lo sostienen como simulacro. El monstruo no es voluntad sino obsesión; más que deseo, es pulsión, tropismo.

Como Haraway ha señalado, la monstruosidad ayuda a definir la comunidad, ya que al transgredirla redibuja sus límites, tanto desde el punto de vista estético como desde la perspectiva de los valores y de los principios políticos que la constituyen y que se reacomodan a partir de la crisis provocada por la anomalía:

> Monsters have always defined the limits of community in Western imaginations. The Centaurs and Amazons or ancient Greece established the limits of the centered polis of the Greek male human by their disruptions of marriage and boundary pollutions of the warrior with animality and woman. Unseparated twins and hermaphrodites were the confused human material in early modern France who grounded

discourse on the natural and supernatural, medical and legal, portents and diseases –all crucial to establishing modern identity. (*Simians, Cyborgs and Women* 180)

No obstante, interesa a Haraway, sobre todo, la monstruosidad entronizada en la modernidad, las formas en que el *cyborg* desafía protocolos identitarios afirmándose como (id)entidad posgenérica y posthumana que permite superar los binarismos que antagonizan y jerarquizan lo humano.

There are several consequences to taking seriously the imagery of cyborgs as other than our enemies. Our bodies, ourselves; bodies are maps of power and identity. Cyborgs are no exception. A cyborg body is not innocent; it was not born in a garden; it does not seek unitary identity and so generate antagonistic dualisms without end (or until the world ends); it takes irony for granted […] The machine is not an it to be animated, worshipped, and dominated. The machine is us, our processes, an aspect of our embodiment. We can be responsible for machines, they do not dominate or threaten us. We are responsible for boundaries, we are them. (*Simians, Cyborgs and Women* 180)[22]

La identidad posthumana que concibe Haraway aleja al sujeto del mito cristiano del origen paradisíaco, de la idea de lo primordial y edénico como espacio de pureza, iniciación y unificación de lo humano con lo trascendente, para instalar en su lugar una identidad que integra lo maquínico como devenir corporal y espiritual que transgrede las formulas binarias entre naturaleza y cultura, las oposiciones genéricas y la racialización. Como señala Torrano en su comentario sobre los aportes de Haraway:

La noción de cyborg rompe con el concepto de hombre como actor exclusivo en la naturaleza admitiendo que también otros seres –tanto orgánicos como inorgánicos– cumplen esta función. Asimismo rompe con el supuesto tradicional de que la máquina es un instrumento de uso o una cosa que debe ser dominada. («Ontologías de la monstruosidad» 6)

En «On Becoming Posthuman», Max More se refiere a la transición de lo humano a lo transhumano, señalando que la idea opresiva de Dios, habiendo sido producto de un pensamiento primitivo y supersticioso, debe dejar lugar a formas evolutivas cuyo avance ya se está registrando no solo por la incorporación de lo maquínico en la corporalidad humana, sino por la utilización de métodos de concepción en laboratorio, de drogas que alteran la química cerebral, etc. En este sentido, la obra de Mary Shelley, *Frankenstein*, habría ofrecido una versión de este proceso al mostrar las posibilidades y desvíos posibles del ser humano actuando como creador de naturaleza humana. Nuevamente, el monstruo ha actuado como anuncio del futuro. «The future belongs to posthumanity» (More).[23]

Tales articulaciones, que adquieren particularidades diferentes en distintos autores, lejos de implicar una prescindencia de lo humano suponen una reformulación que lo salva en la medida en que lo vincula con elementos

percibidos como propios de nuevas instancias de desarrollo cultural, corporal y emocional en el mundo de hoy. Términos como posthumano, transhumano, etc., no significan inhumano o antihumano, sino formas nuevas de concebir lo vital y las interacciones en las que se realiza su potencial individual y colectivo. Como Margrit Shildrick señala, para Haraway el cuerpo maquínico del cíborg es un ejemplo de inter-actividad que supera el individualismo y conduce y vincula acción personal y comunidad: «the point about [Haraway's] cyborg bodies is that they embody connection and responsiveness; and they result not from a power play within the laboratory of the masculinist mind, but from the interactive participation of collectivities» (128).

A su vez, Roberto Esposito, comentando la concepción de lo maquínico propuesta por Haraway, indica:

> When Haraway writes that the human body is no longer a biological given, but a complex field inscribed by sociocultural codes represented by the hybrid figure of the cyborg, equally divided between organism and machine, what she is referring to is a cultural or even ontological framework of the modern period. Understanding it means bringing into focus the apparent change in direction of technological development, which no longer goes from inside to outside, but from outside to inside. While up to a certain point human beings projected themselves into the world, and then also into the universe, now it is the world, in all its components –natural and artificial, material and electronic, chemical and telematics– which penetrates us in a form that eliminates the separation between inside and outside, from and back, surface and depth: no longer content merely to besiege us from the outside, technique has now taken up residence in our very limbs. (*Immunitas* 147)

Hardt y Negri, como ya se ha indicado, asimilan lo maquínico a la multitud en la que se atiborran residuos del fracaso social y se anuncian mensajes aún a la espera de ser decodificados. Así se metaforiza el colapso de la modernidad: como una monstruosidad que se ha apoderado de la carne social, de la materia misma en que convergen naturaleza y cultura, arte y política, vida y muerte, lo natural que deviene artificio.

> The living social flesh that is not a body can easily appear monstrous. For many, these multitudes that are not peoples or nations or even communities, are one more instance of the insecurity and chaos that has resulted from the collapse of the modern social order. They are social catastrophes of postmodernity, similar in their minds to the horrible results of genetic engineering gone wrong or the terrifying consequences of industrial, nuclear or ecological disasters. The uniformed and the unordered are horrifying. The monstrosity of the flesh is not a return to nature but a result of society, an artificial life. (Cit. en De Caroli y Grebowicz 270)

Desde la perspectiva de la teoría postmoderna Tania Modleski recuerda que la cinematografía de David Cronenberg, por ejemplo, sitúa lo monstruoso dentro de la tecnología misma, como uno de sus devenires, como sucede por ejemplo en *Videodrome* (1982), donde el efecto del video-juego confunde definitivamente los límites entre realidad y alucinación. Otros films, como *The Fly* (1986),

exploran las posibles mutaciones de un individuo sometido al impacto tecnológico. Cronenberg practica la cinematografía conocida como *horror corporal*, que se ocupa sobre todo de las mutaciones del cuerpo, las interrelaciones psicosomáticas, las hibridaciones y la descomposición de lo humano. Como indica Shaviro, Cronenberg realiza un despliegue crudo de lo corporal en su materialidad primordial:

> Cronenberg's films, then, are violently; literally visceral. [He] is a literalist of the body. Everything in his films is corporeal, grounded in the monstrous intersection of physiology and technology […] New arrangements of the flesh break down traditional binary oppositions between mind and matter, image and object, self and other, inside and outside, male and female, nature and culture, human and inhuman. (128)

Sin embargo, en su obra se mantiene, como este crítico afirma, la ambivalencia de lo monstruoso, que nos enfrenta a la repulsión de la interioridad del cuerpo expuesta de modo casi pornográfico, y que al mismo tiempo propone una estética que coloca al observador frente al límite de la vida, regodeándose en su materialidad y renunciando a toda idealización y a toda utopía.

En las artes plásticas, la obra del artista griego-australiano Stelarc (1946) metamorfosea el cuerpo humano, cuya estructuración originaria cede lugar a hibridaciones radicales vinculadas al desastre ecológico o a mutaciones biológicas en las que se borran las fronteras entre las especies. El uso de elementos robóticos, simuladores electrónicos, implantes, prótesis, etc., extiende de manera desconcertante las formas corporales, desafiando los conceptos de unicidad y de integridad física, proponiendo nuevos soportes para identidades imaginadas y rebatiendo la idea del cuerpo como mediación entre un adentro y un afuera, tradicionalmente concebidos como espacios bien diferenciados. Se evaden así las estructuraciones conocidas y los correlativos hábitos cognitivos, lo cual hace de la *presencia* un acto performativo, en todo vinculado a la producción incesante de monstruosidad, entendida como exploración epistémica y como figuración del futuro impactado por la tecnología.

EL MONSTRUO Y EL GÉNERO (HARAWAY)

La poética del gótico incluye, como se ha venido viendo, un amplio repertorio de temas y motivos vinculados a la sexualidad, abordada a veces de modo reticente, simbólico o alegórico, otras veces de modo más explícito, utilizada como dispositivo que conecta con los temas del pecado, la culpa, y, en general, con el mundo de los afectos, que aparecen tras el lente del gótico, provocativamente intensificados con tonos melodramáticos y visos trágicos. Los conceptos de

sublimación, represión, exceso y abyección señalan algunas de las direcciones psicosociales por las que se orienta la relación entre monstruosidad, sexualidad, poder y género en el dominio estilístico del gótico.

Las interacciones entre los sexos, así como el manejo del tema del género, es uno de los aspectos más intrigantes en el dominio de la representación de lo monstruoso y en la imaginería visual y simbólica en la que ese campo se apoya. Según ha indicado Tony Thorne en *Children of the Night: Of Vampires and Vampirism*, hasta el siglo xix, justo antes de que apareciera la obra de John William Polidori *Vampire* (1819), la mayoría de los vampiros europeos eran del sexo femenino (cit. en Neocleous 674). Sin embargo, y aún con estos importantes antecedentes, durante buena parte de su desarrollo, particularmente en el siglo xix, el género vampírico se consolida como una organización simbólica falocéntrica hasta que la mujer-vampiro, incrementando el carácter transgresivo del género, vuelve a disputar esa centralidad.

Although occasionally female vampires have made their appearance in 19th century literature and, of course, the contagious character of vampirism has turned many woman vampires in these novels and short stories, the sex of the vampires remained essentially male. The biting, penetrating vampire sexuality had to be conceived as a male one, preserving its male aspect even if transmitted to females, as Christopher Craft demonstrated it concerning the "classic" of the genre: Bram Stoker's *Dracula*. (Klaniczay 176)

Justamente en el caso de *Drácula*, como Halberstam demuestra, varias clasificaciones relacionadas al tema del género y la sexualidad han sido manejadas por la crítica: homoerotismo (Craft), exogamia heterosexual (Stevenson), homosocialidad, etc. Sin embargo, al margen de esta taxonomía, Drácula parece personificar más bien la *producción* misma de sexualidad, la *construcción* sexual, es decir, el mecanismo por el que el monstruo consume al otro y, en ese proceso, se reproduce. En correspondencia, el tema de la sexualidad y el del poder resultan, como se sabe, inseparables, y en el caso del monstruo tal relación se estrecha, constituyéndose a partir del puro ejercicio de la corporeidad: «Vampire sexuality blends power and femininity within the same body and then marks that body as distinctly alien» («Technologies of Monstrosity» 344). Al sexualizar a los personajes femeninos (Mina, Lucy) y transformar su virginidad en deseo erótico, el cuerpo de las mujeres tocadas por el beso vampírico se convierte en ajeno para ellas mismas y para la sociedad a la que pertenecen. La vampirización otrifica, forasteriza, metamorfosea la identidad en una alteridad proliferante. Al final de la novela, como Halberstam indica, Quincey, el heredero, parece reinstaurar la masculinidad por la vía de la implícita paternidad de la que surge. Lo que importa resaltar, sobre todo, es la sangre succionada y la de la escritura como formas alternativas de circulación: flujo que

reemplaza simbólicamente el semen, la leche materna, la sangre menstrual, la sangre como sinónimo de etnicidad o de clase (la sangre dinástica), instaurando una vertiente *otra* de interrelación y tráfico del significado.

> Dracula's sexuality makes sexuality itself a construction within a signifying chain of class, race, and gender. Gothic sexuality, furthermore, manifests itself as a kind of technology, a productive force which transforms the blood of the native into the lust of the other –as an economy which unites the threat of the foreign and perverse within a single monstrous body. (Halberstam, «Technologies of Monstruosity» 345)

Sexualidad y monstruosidad aparecen interrelacionados desde la mitología griega hasta la época contemporánea, confiriendo a la condición de lo monstruoso un carácter simbólico-alegórico que permite el despliegue de un campo de significados y de estrategias expresivas e interpretativas que pueden claramente asociarse a la construcción social del género. Temas como los de la corporeidad, la constitución del Otro a través de la mirada, el hibridismo, la disrupción de lo diferente como perturbación de la norma y las conductas estilizadas en un *habitus* que se naturaliza como parte de la identidad son aspectos que han formado parte de los debates sobre género y políticas identitarias en distintos contextos teóricos. Constituyen, asimismo, vías de acceso para la interpretación de lo monstruoso como ideologema que rebasa los dualismos tradicionales y las identidades fijas y esencializadas. Algunas definiciones de género reafirman esta equivalencia entre monstruosidad y género: «gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being» (Butler, *Gender Trouble* 33).

El monstruo es también «sustancia aparente», reificada. Se manifiesta a través de atributos y actos que lo regulan de manera rígida, y que se expresan como comportamientos repetitivos, ritualizados, elementales y naturalizados como definitorios e incambiables. Como en el caso del género, el cuerpo del monstruo es construido a través de prácticas discursivas, protocolos sociales y valores naturalizados en la cultura, que constituyen un proceso social complejo y continuo. No podría hablarse, en el caso del monstruo, de una existencia prediscursiva, ya que la constelación de significados fluidos e inestables que moviliza lo monstruoso se produce a partir del lenguaje y del discurso visual, los cuales tienen un papel fundacional en el reconocimiento de esa categoría.

Desde su diferencia, la monstruosidad, como el género, ocupa el entre-lugar entre lo normativo y lo anómalo, entre naturaleza y cultura. Sin embargo, ni uno ni otro se deja determinar por esos niveles; más bien, ambos mantienen una capacidad transformativa que los relativiza y los libera (Shildrick 10). Monstruosidad y género son constantemente interpelados por estructuras

binarias establecidas como parte constitutiva de lo social, pero en su naturaleza misma está la capacidad y la vocación de transgresión del límite:

> If then all bodies are capable of frustrating those binaries, it is the very excessiveness of monsters that places them at the forefront of what Haraway calls 'queering what counts as nature'. The point is that monsters signify both the binary opposition between the natural and the non-natural, where the primary term confers value, and also the disruption within that destabilizes the standard of the same. In other words, they speak to both the radical otherness that constitutes an outside and to the difference that inhabits identity itself. (Shildrick 11)

Más allá de la sexualidad, aunque condicionado por un deseo insaciable del Otro, el monstruo es un sujeto/objeto *queer*, que pone en entredicho las fronteras entre lo animal y lo humano, lo humano y lo maquínico, lo natural y lo cultural, Eros y Tánatos, las distintas especies, los reinos de la Naturaleza, el dominio de lo (sobre)natural. Es, en este sentido, poshumano y posidentitario. Lo monstruoso articula en múltiples registros la relación entre identidad y otredad, que es esencial a la modernidad:

> Given the post-Enlightenment organization of knowledge into a series of binaries that structure both the relationship between external elements and between ourselves and the world, it is important to look more critically at the place of the monstrous within that system. Far from being the absolute other and therefore effectively unknowable, the monster, however alien it may appear to human consciousness, is always encompassed by the order of self and other. As with all such constructions, however, the operation of sameness and difference disguises the intertextuality of the pair in which each is dependent on the other for definition, in terms of both meaning and boundaries. The figure of the monster is particularly rich in binary associations, and, as we have already seen is characterized variously as unnatural, inhuman, abnormal, impure, racially other and so on. (Shildrick 28)

De acuerdo con la definición de lo *queer* como una forma oblicua, heteronormativa, lo monstruoso comparte con esa posición la ex-centricidad, la ubicación en un margen que lo separa de lo establecido y que le proporciona un locus diferenciado, anómalo y alternativo.

La política *queer* tiene como objetivo la eliminación del género, al igual que la política cíborg; esta lo hace a través de la hibridación con lo otro, aquella según la metamorfosis que desidentifica, y el resultado es la abolición del género porque el otro es muchos. En cualquier caso el esquema yo-otro, al amparo de cuya dialéctica se construye el sujeto, queda subvertido. La teoría *queer* parece sugerirnos que en el travestismo, transvase de un género a otro y creación de un género indefinido, está la solución física (con cambios operables) de un imaginario resquebrajado de la modernidad basado en el binarismo y el mantenimiento de unas fronteras rígidas entre lo que se es y lo que se podría ser (Aguilar García 112).

La identidad del monstruo es su diferencia, y su cualidad constitutiva el

devenir. Lo suyo es la desidentificación, el borramiento de toda fijación de sentido. Su cuerpo está escrito/inscrito en las marcas que lo caracterizan y que lo *circun*scriben: «the monstrous speaks always both to radical otherness and to the always already other at the heart of identity. In other words, like the sliding signifier of the feminine, it carries the weight not just of the other, but of difference» (Shildrick 28).

El monstruo es, en efecto, en el sentido derrideano, significación diferida, el repliegue y despliegue de lo simbólico y la inscripción de su diferencia ontológica y epistémica dentro de los discursos dominantes.

En la teoría nomádica de Braidotti, el monstruo y la mujer representan la diferencia porque se sitúan en las afueras de la normalidad, como carencia o como exceso respecto a los parámetros de una normalidad definida logo-falocéntricamente. El monstruo y la mujer son más y menos, «morfológicamente dudosos» («morphologically dubious») en un régimen de normalidad establecido a partir de concepciones de lo humano hegemónicas y excluyentes. Constituyen el polo negativo en el régimen pendular de un humanismo antropocéntrico y racionalista que eleva lo masculino como paradigma de poder y perfección. El monstruo, como la mujer, es situado en el margen del sistema, al borde del abismo de la irrepresentabilidad: es lo desviado, anómalo e incompleto. Si la mujer, desde la Antigüedad, es vista como cuerpo mutilado y al mismo tiempo excesivo, propenso al desborde de sus flujos, a la deformación corporal, a la histeria, el monstruo es asimismo el lugar de la irracionalidad, la obsesión y la proliferación de la materia. A ambos les sobra y les falta corporalidad, resultan a la vez fascinantes y aterrorizantes, desbordan de energía y al mismo tiempo carecen de equilibrio, organicidad, contención. El horror que causa el cuerpo femenino es solo comparable al del monstruo, figura devaluada, des-ordenada, sub-humana:

> The association of femininity and monstrosity points to a system of pejoration that is implicit in the binary logic of oppositions that characterizes the phallogocentric discursive order. The monstrous as the negative pole, the pole of pejoration, is structurally analogous to the feminine as that which is other-than the established norm, whatever the norm may be. The actual propositional content of the term of opposition is less significant for me than its logic. Within this dualistic system, monsters are, just like bodily female subjects, a figure of devaluated difference; as such, it provides fuel for the production of normative discourse. (Braidotti, *Nomadic Subjects* 80)

Glosando al Freud de *La cabeza de Medusa* (1922), la cultura occidental parece continuar preguntándose: «¿Qué quiere la mujer? ¿Qué quiere el monstruo?»; interrogantes, como Braidotti anota, totalmente sobredeterminados, pero que activan los operadores simbólicos (mujer/monstruo) proyectándolos hacia distintos campos de significación. Como Deleuze y Guattari indican, en

tanto ensamblaje no se puede saber lo que el monstruo (¿y la mujer?) quiere hasta que se vea lo que puede hacer. El monstruo no es, el monstruo hace. Como el del género, el *performance* del monstruo excede lo sexual y lo biológico y se resuelve sobre todo en sus efectos: en el modo en que afecta las relaciones a nivel comunitario y con ellas la delimitación de los campos sociales. Como lo *queer*, lo monstruoso es lo «inapropiado» (inappropriate/d) e inapropiable, la «vida impropia» de que habla James Campbell, que permite una reflexión biopolítica acerca de la orientación tanática de la cultura.

Como en las relecturas del género, lo monstruoso requiere legibilidad, un nuevo régimen de visibilidad que le permita traspasar el umbral de su época, hacerse inteligible, inscribirse como una posibilidad dentro de lo real, intersectar la inmanencia del *bíos* en la *zoé*. Como el género, lo monstruoso implica un devenir (*becoming*), es decir, un *performance*. Citando al Nietzsche de *Genealogía de la Moral*, Judith Butler, en un intento por situar la cuestión del género fuera de la «metafísica de la sustancia», indica lo siguiente: «there is no 'being' behind doing, effecting, becoming; 'the doer' is merely a fiction added to the deed –the deed is everything» (cit. en Butler 25); y agrega: «In an application that Nietzsche himself would not have anticipated or condoned, we might state as a corollary: There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very 'expressions' that are said to be its results» (25).

Lo mismo cuenta como definición de lo monstruoso: las acciones del monstruo constituyen su esencia, lo definen, no son epifenómeno ni resultado de una sustancia dada y anterior a ellas. No hay monstruosidad antes del monstruo ni monstruo que preceda al discurso que lo constituye.

Lo monstruoso constituye un modo de producción de significados, un dispositivo para la (re)producción de poder simbólico que desborda los campos de la biología, de la experiencia cotidiana, de la sexualidad, de la ley, de la política, de la religión; y solo puede ser entendido como *surplus*, como exceso y también como residuo o resto, como ruina. Es inescapablemente ideológico, enigmático y emblemático: un haz simbólico enajenado y enajenante. En este sentido, una vía efectiva de interpretación de lo monstruoso surge a partir de lo que Haraway ha llamado, para el caso del género, *artifactualismo*, poniendo el énfasis en la construcción social del sentido en lugar de privilegiar posicionamientos apriorísticos o deterministas.

La asociación de lo femenino y lo monstruoso tiene larga data. Parte de la interpretación del cuerpo femenino como un cuerpo carente, mutilado, que evidencia –como el cuerpo del monstruo– una desviación de la norma. La mujer se define, en esos contextos discursivos, por lo que le falta. Los flujos

femeninos, la presencia de la sangre menstrual, la deformación del cuerpo por el embarazo, la carga de un ser otro en el interior del cuerpo propio y los horrores del parto fueron tradicionalmente representados con los códigos de la monstruosidad y sometidos a similares estrategias interpretativas y representacionales. La mujer es presentada en diversos espacios culturales y en diferentes épocas como un ser inferior, ajeno al espacio sagrado, amenazante para el orden social, morfológicamente incomprensible, misterioso y oscuro. El psicoanálisis y el feminismo han trabajado estas asociaciones entre mujer y monstruo en relación con el tema del trauma, la corporalidad, las políticas identitarias, la sexualidad y la diferencia. En el capítulo titulado «Mothers, Monsters and Machines» Braidotti insiste, por ejemplo:

> Woman as a sign of difference is monstrous. If we define the monster as a bodily entity that is anomalous and deviant vis-à-vis the norm, then we can argue that the female body shares with the monster the privilege of bringing out a unique blend of fascination and horror. This logic of attraction and repulsion is extremely significant; psychoanalytic theory takes it as the fundamental structure of the mechanicism of desire and, as such, of the constitution of the neurotic symptom: the spasm of the hysteric turns to nausea, displacing itself from its object. (*Nomadic Subjects* 81)

Como en el monstruo, en la mujer lo abyecto combina vida y muerte y por eso se acerca a lo sagrado (a lo excesivo, a lo sublime), desencadenando atracción y rechazo, admiración y miedo. Esta proximidad entre teratología y femineidad también asigna a la mujer un lugar subalterno y a menudo indeseable en el orden social. Los monstruos emergen muchas veces de los defectos físicos o psicológicos de la madre, de su conducta sexual o de sus pensamientos, son accidentes de nacimiento, errores congénitos auspiciados por la naturaleza turbia y desviada de la mujer. Los dioses de la mitología no nacen de mujer, como Braidotti afirma, lo cual inserta ya en la teratología una dimensión antimaternal de alto contenido simbólico (*Nomadic Subjects* 84).

Las consideraciones anteriores sobre el tema del género y su proximidad respecto a la elaboración de lo monstruoso se extienden también a la conceptualización de formas de sexualidad o de expresión de género no convencionales, como la homosexualidad, el travestismo y las modalidades transgenéricas, que por su misma condición contranormativa problematizan las ideas de nación, ciudadanía, orden social, etc. Como anota Giorgi al analizar algunos textos de la literatura argentina, «la homosexualidad parece estar designando una suerte de frontera interna de la nación, un pliegue del territorio comunitario concebido como transparente y familiar». (Giorgi, «Mirar al monstruo» 254)

Como en el caso de la mujer, cuya relación con la escritura pasa esencialmente por los géneros «menores» (confesiones, discurso epistolar,

autobiografía, memorias, melodrama), el lugar discursivo del monstruo es el de las formas subliterarias (relatos góticos, ciencia ficción, narrativa de horror…), que funcionan como líneas de fuga con respecto a discursos «mayores». Estas modalidades escriturarias adquirieron visibilidad recién a partir del reconocimiento de la mujer como actor social. En el caso del monstruo, este se beneficia de las posibilidades abiertas por una economía de mercado que favorece el surgimiento y difusión de constructos simbólicos adyacentes a la «alta cultura», aunque no completamente cooptados por ella, y que están destinados a un público masivo.

La construcción de lo monstruoso incluye siempre, de manera explícita o simbólica, elementos de sensualidad que, por la prominente corporalidad del monstruo, adquieren un sentido hiperbólico, de connotaciones alegóricas y efecto terrorífico. Estos elementos apuntan tanto a la relación con lo instintivo, reprimido y condenado por la sociedad como a la proyección de los temas del deseo, la violencia, el poder y la catarsis. La monstruosidad, como la femineidad y la masculinidad, son significados flotantes que se van redefiniendo en el proceso mismo del despliegue del signo y de sus múltiples articulaciones contextuales.

Eros y Tánatos funcionan en la figura del monstruo como fuerzas en constante tensión a partir de las cuales la condición misma de lo monstruoso es definida y desarrollada por medio de los atributos, las conductas y las preferencias que se les atribuyen como evocaciones y desviaciones de lo humano. Tradicionalmente el monstruo era asociado a comportamientos sexuales apartados de la norma, como sodomía, incesto, zoofilia, etc. La misma configuración física del monstruo registra elementos de connotaciones sexuales de manera directa o indirecta (cuernos, órganos sexuales desmesurados, etc.), aunque modernamente, de manera más sublimada, algunos de los hábitos de los monstruos remiten de un modo más indirecto a lo sexual. La succión de la sangre o la grasa de las víctimas sugiere en los vampiros el deseo de posesión del cuerpo de la víctima, en continuidad clara con prácticas eróticas que el monstruo lleva a grados radicales de carnalidad.

En su estudio sobre la relación entre feminismo y monstruosidad, Creed alude a la influencia de elementos religiosos e históricos sobre la noción de abyección trabajada por Kristeva y al hecho de que la corporeidad femenina y la sexualidad son centrales en la moderna construcción de lo monstruoso. Este aspecto, como Creed asevera, ha sido elaborado profusamente en la producción fílmica a nivel internacional. La sangre menstrual, la recepción del semen, los fluidos vinculados al embarazo y derramados con el parto o la leche materna inspiran una noción del cuerpo femenino como realidad líquida, dispersa, dilapidada. La

organicidad femenina es entendida como repositorio de elementos abyectos que se oponen a la elevación espiritual y racional y cuya representación transgrede las normas sociales de ocultación de los deshechos. La corporalidad del monstruo y la de la mujer es prominente y esencial en la construcción de sus campos de significación, y constituye uno de los aspectos en los que se apoyan las prácticas de marginación de lo anómalo, desde la Antigüedad hasta nuestros días.

Como el monstruo, la figura de la mujer es liminal, transgresiva, inquietante, difícil de deconstruir debido a los múltiples y contradictorios sentidos que se le atribuyen y a su funcionalidad ideológica variable dentro de los discursos nacionales. El cuerpo funciona como el lugar de conflicto en el que se dirimen luchas de poder y se despliegan estrategias de seducción y posesión que contribuyen a la propagación del campo simbólico de la monstruosidad. La corporalidad es esencial tanto para la representación de la perversidad de lo monstruoso como para la asociación de este con las nociones de deseo, represión, trauma y violencia, las cuales integran ciertas construcciones estereotípicas de lo femenino. Dado que la mujer representa la familia, la reproducción, la tierra, la patria, el lugar del deseo, la salvación, el placer, el temido agente de la castración, la muerte y la condena, el atentado contra la mujer y, más ampliamente, la relación del monstruo con el personaje femenino adquieren una dimensión trascendente que marca la narrativa de la monstruosidad de manera indeleble.

Como el monstruo, la mujer materializa un límite y opera como el afuera constitutivo de los discursos dominantes. Aunque el campo de lo monstruoso está definido por rasgos ajenos a la femineidad: fuerza física, fealdad, conductas violentas, soledad, desapego de la comunidad, instinto de muerte, su eventual asociación con la mujer sirve como elemento catalizador que ayuda a definir esas características. En los casos en los que la figura femenina concentra los atributos de la monstruosidad, los efectos de su acción sobre el mundo parecen amplificarse, ya que lo monstruoso contradice las nociones establecidas de santidad, pureza y principio vital que se le atribuyen. Por esta razón, la feminización de lo monstruoso constituye un recurso de hiperbolización emocional.

El elemento afectivo es fundamental en la construcción de lo monstruoso: es constitutivo del campo de significación que rodea el protagonismo del monstruo y lo proyecta fuera de sí.

Like suspense novels or mystery novels, novels are denominated horrific in respect of their intended capacity to raise a certain affect. Indeed, the genres of suspense, mystery, and horror derive their very names from the affects they are intended to promote —a sense of suspense, a sense of mystery, and a sense

of horror. The cross-art, cross-media genre of horror takes its title from the emotion it characteristically or rather ideally promotes; this emotion constitutes the identifying mark of horror. (Cit. en Mittman 6)

En su intento de recuperación del concepto de vulnerabilidad y de la relación que este guarda con el tema de la diferencia, Shildrick aborda el campo de reflexión del posthumanismo y destaca la importancia de la materialización discursiva, la cual funciona a través de la implementación de la lengua y de las prácticas culturales. Según Shildrick, en Haraway lo monstruoso es una categoría que se abre a la transformación de modelos ontológicos y epistémicos. El monstruo funciona como un significante de desestabilización radical de binarismos identitarios:

Like women, [monsters] refuse to stay in place: they change shape, they combine elements which should remain separate; in short, they are labile. In the same way that the feminine has been deployed as the undecidable signifier of excess, so too the catachrestic term "monster" both escapes the binary closure and displaces simple difference. Monsters signify not the oppositional other safely fenced off within its own boundaries, but the otherness of possible worlds, or possible versions of ourselves, not yet realized. (Shildrick 129)

Así es que se adjudica a lo monstruoso una cualidad emancipatoria que lo libera al mismo tiempo de lo biológico y de los condicionamientos culturales, de la naturaleza y de la rigidez tecnológica, situándose en un entre-lugar en el que la naturaleza anómala existe en estado de contaminación, con capacidad de contagio y diseminación de la impureza, y alterando los paradigmas dominantes y sus recursos representacionales.

1 Ver al respecto William Uzgalis y Wolfe.

2 Sobre este punto ver Nicholas Jolley.

3 Stephen Asma se refiere a este sentimiento, así como a formas difuminadas del miedo que transmiten la idea de que el mundo ha sido invadido por una condición enajenante, *monstruosa* por inclasificable e intimidatoria. Esta forma de disonancia emocional y cognitiva que provoca miedo es la naturaleza misma del monstruo: «Monsters are personifications of the *unheimlich*. They stand for what endangers one´s sense of security, stability, integrity, well-being, health and meaning» (Beal, «Introduction», cit. por Asma, 188). Ver asimismo Asma 194.

4 «El racismo no existe mientras el otro es Otro, mientras el extranjero sigue siendo Extranjero. Comienza a existir cuando el otro se vuelve diferente, o sea, peligrosamente próximo. Ahí es donde se despierta la veleidad de mantenerlo a distancia» (*La transparencia del mal* 139).

5 Sobre los aportes de Georges Canguilhem, ver el análisis de Foucault «La vida: la experiencia y la ciencia».

6 Como indica Elisabeth Roudinesco en su análisis de los aportes de Canguilhem, Lacan llegaría a idénticas conclusiones en su tesis sobre la psicosis paranoica, en 1932. «In both cases it was a

question, for biological as for physical and mental questions, of embracing in a single essence, defining their dissonance, the states of mind [*affections*] called normal and the ones labeled pathological. In this conception, psychosis (as mental disturbance) and illness (as organic disturbance) are no longer comparable to fixed constitutions, but reactions of the body or the personality to a life situation» (Roudinesco 15). Trasladando estas nociones al campo de lo monstruoso, la naturaleza de esta cualidad no sería entonces derivada de una condición opuesta a la normal, sino de ciertos rasgos que determinadas condiciones de existencia harían aflorar. Lo normal y lo monstruoso compartirían «una misma esencia», la cual puede manifestarse en diferentes grados, actualizando uno u otro aspecto, según las situaciones de que se trate. De acuerdo a esto, lo diabólico coexiste con lo divino, el mal con el bien, la enfermedad es parte de la salud, lo monstruoso es un componente natural de lo humano. Continuando con el análisis de Roudinesco, ciertas condiciones de violencia, como las creadas por el estado de guerra, por ejemplo, hacen que la relación entre lo normal y lo patológico se (re)presenten de distintas maneras y admitan diferente interpretación, ya que el organismo reacciona ante lo catastrófico de diversa manera.

7 Los otros dos elementos que señala Foucault en la construcción de este campo de la anormalidad son el *delincuente incorregible*, que desafía toda posibilidad de recuperación y reinserción social, y el *masturbador*, que encarna los temores sexuales y los procesos de demonización que los acompañan. Estas figuras, que se formalizan jurídicamente, intercambian rasgos con el *monstruo humano* y se combinan para la aparición de «una tecnología de la anomalía humana» (*Los anormales* 66).

8 Con la denominación de «monstruo humano», Foucault se refiere a la degeneración o la deformación que podía manifestarse tanto en la figura del «hombre bestial» como en formas anómalas y no codificadas por la ciencia del siglos xviii y xix. Los siameses y los hermafroditas, por ejemplo, eran considerados fenómenos satánicos porque desafiaban la *norma* de la naturaleza. A estos se agrega luego la noción de «monstruo moral» en la que se vinculan monstruosidad y criminalidad.

9 Sobre el tema del monstruo político ver Andrea Torrano, «El monstruo político».

10 «En Sade no hay monstruo que sea políticamente neutral y mediocre: o proviene de la hez del pueblo y endereza la cerviz contra la sociedad establecida o es un príncipe, un ministro, un señor que posee sobre todos los poderes sociales un superpoder sin ley. De todas formas, el poder, su exceso, su abuso, el despotismo, es siempre el operador del libertinaje de Sade. Es ese superpoder el que transforma el mero libertinaje en monstruosidad» (*Los anormales* 103). De acuerdo con esta politización de lo monstruoso, Foucault reconoce dos figuras principales de lo monstruoso en los siglos xvi, xvii y xix: la del antropófago, «monstruo de abajo», vinculada con la idea del pueblo hambriento; y la del monstruo incestuoso, referida a la figura del rey («monstruo de arriba»).

11 Después de todo, al estar ligado a lo maravilloso, el monstruo depende, como otros seres fantásticos, de la mirada que lo descubre y lo *construye* dentro de la cultura (*mirabilis* ‘maravilloso’ viene de la raíz *mir* ‘mirar’).

12 Sobre la importancia y relaciones de Canguilhem con otros filósofos y científicos de su tiempo, y sobre sus proyecciones en el pensamiento biológico y filosófico de nuestra era, ver Stefanos Geroulanos y Balibar.

13 Se siguen aquí, de manera laxa, algunas ideas presentadas por Leveque en su estudio de la noción de acontecimiento.

14 Sobre lo monstruoso en Slavoj Žižek ver Vogt, «Žižek’s Monstrous Figures» 131-154.

15 Como indica Žižek, «la fantasía crea una gran cantidad de ‘posiciones de sujeto’, entre las cuales (observando, fantaseando) el sujeto está en libertad de flotar, de pasar su identificación de una a otra. Aquí se justifica hablar de ‘posiciones de sujeto múltiples y dispersas’ en el entendimiento de que estas posiciones de sujeto deben distinguirse del vacío que es el sujeto» (*El acoso* 16).

16 Sobre el concepto de evento en Deleuze, ver *The Fold* (76-82) y «Signes et événements».

17 Alain Badiou presenta la teoría del *evento* en *Theorie du Sujet* (1982), desarrollándola luego en su obra central *L’etre et l’evenement* (1988) y *Logique des Mondes. L’être et l’evenement 2* (2006). Para un resumen simplificado de los principales conceptos sobre el *evento* en Badiou, ver Anderson. Sobre la

noción de *evento* en Heidegger, Vattimo y Badiou, ver Leveque.

18 Braidotti pone en cuestión, sin embargo, el valor de verdad de lo visto, salvedad que se aplica al caso del monstruo, ya que «there is always more to things that meets the eye. There is no adequate *simulacrum*; no image is a representation of the truth» (*Nomadic Subjects* 69). La metamorfosis, el exceso y la artificialidad, esenciales al monstruo, impiden adscribirlo a verdades fijas y determinadas; aunque afirman, sin embargo, al mismo tiempo, la trascendencia que marca la trayectoria del monstruo, que supera su propia particularidad sin sucumbir a la universalidad, manteniéndose por el contrario en un espacio intermedio, bien captado en la idea del *anuncio*, lugar equidistante entre lo fáctico y lo posible, lo pasado y lo porvenir, lo dicho y lo sugerido, lo reprimido y lo expuesto.

19 Como Bajtín anotara, «Exageration, hyperbolism, excessiveness, are generally considered fundamental atributes of the grotesque style» (*The Bakhtin Reader* 232).

20 Sobre el pensamiento nomádico en relación con la máquina de guerra, ver Deleuze y Guattari, «Treatise in Nomadology: the War Machine», en *A Thousand Plateaus* 351423.

21 Deleuze recuerda que mientras las sociedades «contra el Estado» son llamadas por Clastres sociedades «primitivas», las sociedades-con-Estado son denominadas «sociedades monstruosas», ya que, según el antropólogo francés, no se sabe cómo han podido formarse, es decir, cómo y por qué han querido someterse a esa especie de sometimiento voluntario de su libertad. Deleuze realiza otro tipo de elaboración sobre el tema de la forma-Estado como red de relaciones o «campo de interacción constante». Ver «Estado y máquina de guerra» 60-65.

22 La palabra *cyborg* significa organismo cibernético (palabras que dan lugar al nuevo término) y habría sido acuñada, según Naief Yehya, en 1960 para hacer referencia a organismos modificados química y quirúrgicamente para adaptarlos a nuevos desafíos del medio ambiental y a condiciones extraterrestres. Es entendido como parte de un proceso de intervención biológica orientado hacia la maximización de capacidades humanas.

23 Remito aquí a mi estudio «La cuestión del humanismo en América Latina» para una discusión del concepto de posthumanismo y su relación con la técnica.

V.

Monstruosidad y biopolítica

La relación ya mencionada entre monstruosidad y poder no puede ser exagerada, ya que esta explica tanto el surgimiento y las características del monstruo en distintos contextos históricos y culturales como sus preferencias y formas de comportamiento. Tan estrecho es el vínculo entre monstruo y poder que su figura se acomoda a las más diversas articulaciones con respecto a las modalidades, instituciones o sistemas de dominación: puede representar al poder hegemónico o a las formas de resistencia que este suscita; puede interpretarse como materialización de expresiones subalternas, marginales, de autoridad local o regional, o de estructuras de control que funcionan a nivel doméstico, periférico, institucionalizado o disperso en la totalidad de lo social; puede ilustrar tanto el carácter y la percepción del poder soberano como los temores que lo aquejan de perder predominio o territorialidad; puede representar individuos, sistemas, períodos, aspectos y visiones singulares sobre el modo en que se ejerce el disciplinamiento social. En el mismo sentido, puede ser visto como símbolo del Estado, de la Iglesia o de la multitud, de la metrópolis o de la Colonia, de las elites, de *lo común*, de lo recóndito o de lo omnipresente, de lo que nos aqueja desde el pasado, de los dilemas del presente o de la incertidumbre del futuro. Sobre todo, es pasible de ser interpretado como en la perspectiva derrideana, como superación de binarismos y oposiciones del tipo razón/pasión, presencia/ausencia, adentro/afuera, habla/escritura, hombre/mujer, etc., constitutivos del fundamento del logocentrismo, al que describe como una «metafísica de la presencia» (*Of Grammatology*). En este sentido, el monstruo elabora sobre todo la *inestabilidad* de estas categorías supuestamente oposicionales y promueve su deconstrucción, instalando la idea de *différance*, que alude, para ponerlo en términos simples, a la necesidad de *diferir* (aplazar, suspender) la *diferencia* y el significado.

LO COMÚN, EL NUEVO BÁRBARO Y EL MONSTRUO DE LA

MULTITUD (HARDT Y NEGRI)

En *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire* (2004), Hardt y Negri resaltan la naturaleza profética y amenazante del monstruo, a través de la cual se expresan ansiedades políticas: «the monster is not an accident but the ever present possibility that can destroy the natural order or authority in all domains, from the family to the kingdom» (259). Steve De Caroli y Margret Grebowicz traen a colación, con respecto a la cita de Hardt y Negri, la influencia de la obra de John Spencer, *A Discourse Concerning Prodigies* (1663), en la que se destacan los riesgos que surgen cuando lo maravilloso y el miedo se combinan en una reflexión contra el Estado. La imaginación puede tornarse subversiva, al prefigurar formas posibles de trascender las existentes estructuras de dominación, inspirando acciones contra el Poder. Se necesitan entonces dos elementos para el surgimiento de esta monstruosidad política: un *orden* natural y una *anormalidad* que lo cuestione (De Caroli y Grebowicz 261). La monstruosidad (política, o de cualquier otra especie) es, al margen de lo que represente, un *fenómeno de creencia*, ya que es la interpretación del *statu* de *lo real* y de *lo posible* la que guía la inserción de lo monstruoso en el imaginario colectivo.

Como se revela en la elaboración del concepto de multitud y en su asociación con la noción de monstruosidad, la obra de Baruch Spinoza (1632-1677) aparece como fuente principal de inspiración, particularmente sus aspectos ontológicos, éticos y políticos.[1] Tanto en *Empire* (2000) como en *Multitude*, la idea de *lo común*, también tomada del filósofo holandés, apunta al elemento que permite cohesionar a la multitud que es por naturaleza heterogénea y de funcionamiento inorgánico, «salvaje».[2] Del concepto de *multitudo* de Spinoza surge la idea de la corporeidad (el poder físico) y la pasión como elementos constitutivos de ese nuevo concepto de potencial emancipador que puede combinar y activar las cualidades de lo corporal y lo deseante como una (sobre)humana (casi sublime y, por tanto, *monstruosa)* superación de *lo que es*. Como Michael Goddard destaca: «the most striking conceptual innovations in *Multitude* is the elaboration of a corporeal account of the multitude in terms of the monstrosity of the flesh» (192).

En la figuración de algo que sea alternativo a lo que existe interviene el impulso de contravenir el orden existente y la necesidad de ejercer cierta violencia (material, epistémica) contra lo establecido. Lo monstruoso siempre incluye al menos el potencial de la violencia que implica la transformación del *statu quo*, la cual se manifiesta a través de la mo(n)stración y ejercicio de la

corporalidad. Es por esa violencia potencial, material y/o simbólica, por la que el monstruo es objeto de demonización y produce a la vez atracción y rechazo. En palabras de Braham, «The monster, then, inhabits the unquiet space between adoration and abjection» (*From Amazons to Zombies* 13).

En todas las épocas, lo monstruoso se asimila a una violación inaceptable del orden existente, a la imposición de un trastorno simbólico que afecta las bases mismas de la sociedad, que se siente no solo amenazada físicamente sino violentada en sus principios y valores. Ya había indicado Canguilhem que *lo monstruoso* en el monstruo es su transgresión de la ley, línea que inspira a Foucault en sus estudios de la locura y de las instituciones de control. Para Foucault el monstruo es un «complejo jurídico natural», un «laberinto legal».[3] Para Canguilhem se trata de una cuestión de comportamiento: «Monstrosity was less a consequence of the contingency of life than of the license of living beings […] Monstrosity occurred unexpectedly because of lack of discretion [….] the result of an animal's carnival» («Monstrosity and the Monstrous» 30-31).

Pero dentro del dominio de la filosofía política, sobre todo en etapas postfoucaultianas, el monstruo encarna otra promesa de futuro: la de poder plantear alternativas que salven a la vez del escepticismo y de la moralización:

> By not fitting into the given order of things, by calling into question the seemingly transparent notion that facts speak for themselves, monstrous life promises to preserve the power of the imagination to shape new futures, without transforming these futures into moral laws, that is, into facts which are already a type of evidence […] Monsters are those who, in being who they are, place this system of order, be it scientific or political or religious, in doubt without succumbing to a rational skepticism that must assume a breach between knowing and being. (De Caroli y Grebowicz 262)

En su estudio «El monstruo político. Vida desnuda y potencia», en diálogo con las ideas de Foucault, Agamben, Esposito y otros teóricos de la bio-política, Negri ofrece una rica «genealogía monstruosa» en la que explora las conexiones entre el proyecto eugenésico de control de la vida y el poder soberano.[4] Se desarrollan aquí aspectos del pensamiento spinoziano que ya apareciera como antecedente de la noción de monstruo, aplicada al concepto de multitud en el libro elaborado con Hardt. Desde la perspectiva de la filosofía política, Negri se interesa sobre el proceso de fundación de la autoridad en distintos sistemas de dominación y por las formas de resistencia que genera el poder. El monstruo representa la exterioridad de la ontología eugenésica: el afuera del ser, la Otredad, es decir, los contenidos que la eugenesia busca conjurar y excluir. Refiriéndose a la Antigüedad clásica, subraya Negri:

> El monstruo vaga en los sueños y en el imaginario de la locura, es una pesadilla de lo 'bello y bueno'; sólo puede darse como destino catastrófico, motivado catárticamente, o bien como evento divino. Así, la

racionalidad clásica domina al monstruo para excluirlo, porque la genealogía del monstruo es totalmente exterior a la ontología eugenésica. (95)

El monstruo –que clásicamente se asocia a la calamidad y a lo siniestro y se considera afincado en los confines irreductibles de un más allá de lo humano– regresa desde comienzos de la modernidad como metáfora de lo político, expresando la energía ideológica que abarca y que trasciende al individuo y a la comunidad. El *Leviatán* de Hobbes, ilustra este proceso.[5] La masa humana que se aglomera en el cuerpo del Poder tiene, de acuerdo a Negri, un carácter híbrido, al representar la mezcla de razas, lenguas y estratos sociales que sustenta el orden social representado en la figura del Estado.

Más que el Leviatán, monstruosas serán la plebe o la multitud, la anarquía y el desorden que expresan: por encima de ellas, contra ellas, el monstruo construye el poder central soberano; acontecimiento intempestivo de una epifanía necesaria. Con esto el Leviatán deja de ser un monstruo, en la medida en que es un *deus ex machina*. (96-97)

El Leviatán es el dispositivo maquínico que ejecuta un orden soberano que se legitima de cara a la multitud pululante que amenaza el orden de la política y de la cultura al evocar el «estado de naturaleza». Este conjunto heteróclito muestra, más que el propio Leviatán, su carácter monstruoso: el desorden, la multiplicidad desorganizada, la confusión babélica: «La multitud sobre la cual se ejerce el poder es "gótica", un producto híbrido de las invasiones bárbaras y de la mezcla de razas, de lenguas y de órdenes diversos» (Negri 96).[6]

En los siglos xix y xx reaparece, según Negri, la filosofía social –la «seudo-ciencia»– eugenésica (el darwinismo social, el racismo «científico») como apoyo de los nacionalismos extremos y de los intereses y valores del orden burgués. Recién con la consolidación del pensamiento marxista, el monstruo pasa a representar la voracidad del capital y la (ir)racionalidad de su infinita reproducción. Si el sufrimiento es «monstruoso» en el contexto del fascismo y del colonialismo, también las resistencias que suscita reciben ese calificativo y se comienza «a leer la historia desde el punto de vista del monstruo», que representa el heroísmo de la resistencia al Poder.

En efecto, *sólo un monstruo* es el que crea resistencia ante el desarrollo de las relaciones capitalistas de producción; y sólo un monstruo es el que obstruye la lógica del poder monárquico, aristocrático, populista, siempre eugenésico; el que rechaza la violencia y el que expresa insubordinación; el que odia la mercancía y se expande en el trabajo vivo… (Negri 103, énfasis del autor)

Negri persigue «la línea del monstruo», figura que pasa progresivamente a designar a la multitud. En este punto «el monstruo no es solamente un acontecimiento, sino un "*acontecimiento positivo*"» (104, énfasis de Negri), una

forma de subjetividad con conciencia de sí capaz de producir «resistencia monstruosa». El protagonismo del monstruo, su accionar inorgánico, discontinuo y persistente, anuncia formas inéditas de movilización popular, por lo cual esta palabra –«popular»– debe ser resignificada. Según el mismo autor, en la postmodernidad «el monstruo ha puesto definitivamente en crisis la eugenesia» (114); «no logramos siquiera circunscribir su radio de acción […] se confunde con nosotros, se mueve entre nosotros: dentro de esta confusión, de esta hibridación, es imposible aferrarlo para retenerlo. Matarlo sería un suicidio»; «el monstruo es lo común» (115); «*el monstruo ha devenido biopolítico*» (116, énfasis de Negri); «el monstruo postmoderno, resistente porque se apoya en otro tipo de fundamento ontológico, ya es desde todo punto de vista la expresión de una nueva genealogía» (134). Reactualizando las connotaciones proféticas del monstruo ya implícitas en la etimología de esa palabra, el monstruo-multitud despliega una agencia que permite imaginar la desestabilización del *statu quo* y el advenimiento de cambios radicales. Desde esta perspectiva, como indican Pierre Lamarche, Marx Rosenkrantz y David Sherman en su introducción a *Reading Negri*, «Monstrosity itself is creative, imaginative, and productive of being– productive of new bodies through which passages from capital and Empire may be negotiated» (16).

Como metáfora de lo irrepresentable, el monstruo se opone a la noción de pueblo (y, por supuesto, se aparta aún más de las ideas de nación, sociedad, ciudadanía y «cuerpo social»), ya que connota fragmentariedad, inorganicidad, heterogeneidad, desagregación, irracionalidad. De ahí que sea adoptado por Hardt y Negri como imagen de la multitud, con apertura hacia nuevos horizontes de agencia y de sentido: «It takes new kinds of bodies to make up social flesh» (*Multitude* 196).[7]

Como se ve, la figura del monstruo se proyecta desde sus orígenes más remotos y se resignifica hasta alcanzar los escenarios más actuales. Hardt y Negri, recordando en *Imperio* el pensamiento profético de Nietzsche en *La voluntad de poder*, coinciden con el interrogante y con la respuesta provista por el filósofo prusiano: «¿Dónde están los bárbaros del siglo xx? Evidentemente, aparecerán y se consolidarán sólo después de tremendas crisis socialistas» (cit. en Hardt y Negri, 192). Los autores de *Imperio* interpretan la caída del Muro de Berlín como el momento icónico de esa crisis y perciben en las oleadas migratorias que le siguieron el advenimiento de las hordas nomádicas que al desertar la «disciplina socialista» desarrollan una «movilidad salvaje» que contribuyó al derrumbe del Sistema. Unen este desarrollo histórico-ideológico a la propuesta de Benjamin de introducir una nueva y positiva noción de barbarie:

El nuevo bárbaro no ve nada permanente. Pero por esa misma razón, ve caminos por todas partes. Donde otros encuentran muros o montañas, él ve un camino. Pero, porque ve un camino en todas partes, debe abrirse paso en todas partes […] Porque ve caminos en todas partes, siempre se ubica en los cruces. En ningún momento puede saber qué le deparará el próximo. Reduce lo que existe a escombros, pero no por los escombros mismos, sino por el camino que debe abrirse a través de ellos. (Cit. en Hardt y Negri, *Imperio* 193)

Este es el comportamiento intersticial del monstruo (salvaje, bárbaro, nómade), que desarticula espacios y disloca sistemas con una movilidad errática que inaugura nuevas formas de percepción de lo real. Se efectúa el resurgimiento de lo reprimido, dando presencia pública a lo que debía permanecer oculto. Hardt y Negri entienden esta dinámica como una redefinición no solo existencial e ideológica sino también corporal, ya que las configuraciones de género y sexualidad están abiertas a formas alternativas de realización y conceptualización:

Los cuerpos mismos se transforman y modifican para crear nuevos cuerpos poshumanos. La primera condición de esta transformación corporal es reconocer que la naturaleza humana no está en modo alguno separada de la naturaleza en su conjunto, que no hay fronteras fijas ni necesarias entre los seres humanos y las máquinas, entre el varón y la mujer, etcétera; es reconocer que la naturaleza misma es un terreno artificial abierto a mutaciones, mezclas e hibridaciones siempre nuevas […] Las mutaciones corporales de hoy constituyen un éxodo antropológico y representan un elemento extraordinariamente importante […] porque es allí donde empieza a aparecer la faceta positiva, constructiva, de la mutación: una mutación ontológica en acción, la invención concreta de un *primer lugar nuevo en el no lugar*. (*Imperio* 193-194, énfasis de Hardt y Negri)

Si según muchas opiniones, lo monstruoso encarna en la voracidad del mercado y del capital globalizado, y se vincula al desencanto de la postmodernidad exenta de relatos totalizadores, desde el punto de vista de Hardt y Negri el monstruo expresa metafóricamente la sublimización de la multitud y la utopía de la resistencia invencible de *lo común*. El monstruo ha devenido sujeto y vive en el dominio de la imaginación histórica. *Imperio* se orienta hacia el diseño de una nueva utopía de integración que redefine lo local y lo universal a partir del protagonismo nomádico de la multitud. Esta dinámica tiene en el concepto de la *ciudadanía global* uno de sus apoyos ideológicos, y en la movilidad e inorganicidad de la multitud una de sus prácticas principales.

El nomadismo y el mestizaje se manifiestan aquí como figuras de la virtud, como las primeras prácticas éticas que se presentan en el terreno del imperio. Desde esta perspectiva, el espacio objetivo de la globalización capitalista se derrumba […] Lo universal y lo concreto es aquello que les permite a las multitudes trasladarse de un lugar a otro y considerar propio el lugar donde están. Este es el lugar común del nomadismo y el mestizaje. La especie humana común se compone mediante la circulación y llega a ser un Orfeo multicolor de infinito poder; la comunidad humana se constituye a través de la circulación. Fuera de la nube de la Ilustración o la ensoñación kantiana, el deseo de la multitud no es el Estado cosmopolita, es una especie común. Como en un Pentecostés secular, los cuerpos se mezclan y los nómadas hablan una lengua común. (*Imperio* 316)

La cita ilustra sobre el lugar que Hardt y Negri asignan, en el diseño utópico de *Imperio*, al Tercer Mundo, el cual aparece aludido en la elaboración de los conceptos de nomadismo/mestizaje y reivindicación de lo local; pero asimismo expone la utilización de un lenguaje en el que se acentúan ciertos tonos líricos que infunden a la propuesta un toque de espiritualidad – casi de sublimidad– apropiado a la intención exhortativa e iluminada del texto. En todo caso, lo que interesa a nuestros efectos es la delimitación de un territorio existencial (una configuración cognitiva permeada por *intensidades* emocionales e ideológicas) que reconoce la incidencia de las líneas de fuga del sistema (la modernidad, el capitalismo, la razón instrumental, los *grandes relatos*) en la configuración de nuevos espacios y formas de protagonismo político y social. Las notas principales de esta re-configuración son la errancia, la hibridación y la desarticulación de los diseños dominantes. La figura constelada del monstruo –¿héroe postcolonial?– concentra, metafóricamente, muchas de estas condensaciones de sentido que permiten vislumbrar propuestas inorgánicas, micro- o infrapolíticas, que evaden las regulaciones sistémicas con dinámicas transgresivas, de dislocación de espacios, conceptos y valores: «En realidad, el héroe poscolonial es el único que transgrede continuamente las fronteras territoriales y raciales, el que destruye los particularismos y apunta a una nueva civilización […] La circulación es un éxodo global, o, mejor dicho, un nomadismo, y es un éxodo corporal o, mejor dicho, un mestizaje» (*Imperio* 317)
.

En este escenario teórico, la línea de fuga no es evasión sino productividad alternativa; la localidad, la vía de acceso a una *universalidad-sin-atributos*; la desterritorialización, una forma de reconfigurar y habitar el espacio que no implica pérdida o carencia sino transgresión, búsqueda y recreación; el monstruo, una *figura-síntoma*, un *dispositif* estético-ideológico que al mismo tiempo anuncia y representa un devenir social: «The new world of monsters is where humanity has to grasp its future» (Hardt y Negri, *Multitude* 196).

EL HOMBRE-LOBO Y EL PODER POLÍTICO (AGAMBEN Y EL PSICOANÁLISIS)

Las múltiples sombras que emite la figura del monstruo se extienden sobre el espacio comunitario, creando un tráfico clandestino de significados que atraviesan la trama social, intervienen sus protocolos de funcionamiento y comprometen su teleología. En el escenario tanático de nuestro tiempo, perspectivas como las de Esposito abogan por una biopolítica afirmativa de la

vida (no *sobre* la vida, sino *por* la vida) que replantee el vínculo integrativo ente *bíos* y *zoé* estudiado por Agamben. El monstruo es un momento crítico, una encarnación efímera y desconcientizada, aunque epistémica y emocionalmente *intensa*, una instancia puntual de un *devenir* (*animal/humano*) en el que se materializa un quiebre, una ruptura, un entre-lugar, un intersticio por el que se cuelan modalidades primarias de cognición y de inserción existencial.

Torrano ha trabajado el tema del monstruo en la política, refiriéndose con acierto a la figura del hombre-lobo utilizada por Agamben en *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (1995), con motivo del análisis que realiza el filósofo italiano de la teoría hobbesiana y particularmente de la idea de que «el hombre es lobo del hombre», concepto utilizado en el *Leviatán* como imagen del peligro de la anarquía: la guerra de «todos contra todos» (*bellum omnium contra omnes*).[8] Esta idea informa, como se sabe, la concepción del Estado, que se representa en el frontispicio de esa obra clave de la filosofía política como el monstruo marino cuya presencia hiperbólica domina la escenificación del cuerpo social. Presentado como un gigante plagado por diminutas figuras humanas que trepan por su cuerpo buscando protección, el soberano es el monstruo político de la soberanía: ícono de una concepción totalitaria y totalizante del Estado y expresión de «sublimidad» política. La imagen que reformulada por Hobbes se remonta, como ya se indicara, a la Biblia ha apoyado las conceptualizaciones modernas del poder político, pero tiene su contraparte conceptual en la más oscura, aunque no menos tradicional, figura del hombre-lobo que representa la *monstrificación* de lo social.

Como ámbito en el que reina el *estado de naturaleza* –que no es anterior sino correlativo al *estado de derecho*– el Estado moderno surge como respuesta jurídico-institucional a la amenaza de *guerra interna* contenida en la masa, en la que la *voluntad de poder* siempre puede aflorar como instinto animal. Entendido como riesgo latente de ruptura del orden de la comunidad, el hombre-lobo es utilizado como elemento de irradiación simbólica capaz de articular la idea de «guerra interna», noción en la que el temor al Otro y a su posible beligerancia sirve como sustento para la concepción de un Estado fuerte capaz de proteger contra los riesgos permanentes de caos social.

El contexto ideológico y filosófico en que se recuperan estas figuras monstruosas en sus connotaciones políticas es aquel en el que se discute el tema de la soberanía y la constitución de las instituciones políticas que rigen la vida ciudadana. La construcción misma de la polis como núcleo de la civilidad es enfocada por Agamben como el espacio en el que se dirimen las luchas de poder y se consolidan los principios y prácticas jurídicas que rigen la relación entre vida y política. El concepto de *vida nuda* elaborado por este autor a partir de la

distinción griega entre las ya mencionadas nociones de *zoé* (vida natural) y *bíos* (vida particularizada) se sitúa como idea clave para la definición de la transición entre poder soberano y estrategias modernas de regulación política, que Foucault sitúa en el momento de surgimiento del biopoder. Según Foucault, en el siglo xviii se produce la transición entre la concepción resumida en el *dictum* «matar o dejar vivir» y la de «protección o rechazo de la vida», la cual apunta a una nueva concepción del sujeto político y del Estado en la época moderna. Aunque la relación entre soberanía y biopoder existió desde siempre, ya que es inherente a la definición de *lo político*, para Agamben tal vínculo se estrecha aún más en la modernidad, donde la *vida nuda*, forma politizada de la vida natural, pasa a ser la principal protagonista de la escena político-ideológica.

Agamben ve en la relación entre naturaleza y cultura, animalidad y humanidad e instinto y razón la articulación ineludible para el pensamiento político y para la organización del Estado. Según afirma, «el conflicto político decisivo que gobierna todo otro conflicto es, en nuestra cultura, el conflicto entre la animalidad y humanidad del hombre. La política occidental es, pues co-originariamente, biopolítica» (*Lo abierto* 146).

Estudiando el concepto de *lo animal* Giorgi resalta, en la línea de Agamben, las «prácticas divisorias» del biopoder, que «traza líneas de diferenciación y jerarquías entre cuerpos y los inscribe políticamente» (*Formas comunes* 22). El monstruo figura entre aquellas «vidas cuyas muertes no constituyen delito». Sería, de acuerdo a esta argumentación, «vida abandonada», «nuda vita», respondiendo a una «distribución política» del valor de la vida que lo incorpora como *línea de fuga*.

El monstruo es un dispositivo de enlace, un eslabón que vincula indisolublemente política y sociedad, Estado y población, ley y caos, porque obliga a pensar en la condición misma de lo humano: su momento de definición y de cambio. El monstruo es el lugar de intensificación de *lo social*, el momento en que se produce la inclusión de *lo Otro* y se pone a prueba el umbral de tolerancia del sistema, ensayando estrategias de expulsión o de incorporación de la alteridad. Su existencia convoca, como Giorgi apunta para el animal, la reflexión acerca de la noción de *persona*, que, como Esposito revela, es eminentemente relacional; es decir, se define como contracara de otras formas de ser y de estar en el mundo donde los atributos de lo humano no dominan hegemónicamente el campo de los significados. Giorgi retoma la posición de Esposito sobre la noción de *persona* como categoría desigual e inestable:

> No todo cuerpo o vida humana se corresponde con una persona; la persona se constituye, precisamente, a partir de su relación con cuerpos que son no-personas, y que pasan fundamentalmente por el animal para proyectarse sobre ‘otros’ humanos (los locos, los anormales, los niños, los enfermos, los inmigrantes

ilegales, etc., todas las figuras que hacen a una gradación y una temporalización de la persona: aún no-pesona, ya-no-persona, etc.) […] La persona funciona así como un régimen de dominación biopolítico, que distribuye posiciones y luchas en torno a ejercicios de poderes, de resistencias y de desposesión sobre un mapa móvil de relaciones con lo viviente, que son siempre relaciones de control y de propiedad. (*Formas comunes* 24)

La figura del monstruo, encabalgada entre naturaleza y artificio, dramatiza el límite entre la vida y la muerte, entre *bíos* y *zoé*, al dibujar el límite, el afuera de la persona entendida como categoría ética y jurídica que, aunque parece pertenecer al dominio de la exterioridad, penetra los parámetros de lo subjetivo y las intrincadas redes de *lo social* a partir de procesos de hibridación radical, que ponen en cuestión el predominio de lo humano, su estatuto filosófico y sus fronteras. Esto se verifica en las distintas aleaciones en las que se materializa lo monstruoso. Como insiste Torrano, por ejemplo, refiriéndose al licántropo:

El devenir lobo del hombre no sólo muestra la inestabilidad de ese ser que llamamos "hombre", sino también la monstruosidad constitutiva que lo habita y el temor que esto genera. El hombre-lobo no se encuentra más en los márgenes de la comunidad de los hombres, sino que está en el interior, habita en la ciudad […] el hombre que deviene lobo no es otro que el enemigo interno, quien puede afectar el orden social. («El monstruo en la política» 433)

«La máquina antropológica» a la que se refiere Agamben en *Lo abierto. El hombre y el animal* (2002) rearticula animalidad y humanidad, combinando de distintas maneras ambos dominios, ya sea mediante la humanización del animal o la animalización del ser humano:

La división de la vida en vegetal y de relación, orgánica y animal, animal y humana pasa entonces, sobre todo, por el interior del viviente hombre como una frontera móvil y sin esta íntima cesura, probablemente no sea posible la decisión misma sobre lo que es humano y lo que no lo es. […] Pero, si esto es verdad, si la cesura entre lo humano y lo animal pasa sobre todo por el interior del hombre, entonces la cuestión del hombre —y del "humanismo"— debe ser formulada en nuevos términos. En nuestra cultura, el hombre ha sido siempre pensado como la articulación y la conjunción de un cuerpo y de un alma, de un viviente y de un logos, de un elemento natural (o animal) y de un elemento sobrenatural, social o divino. Tenemos que aprender, en cambio, a pensar el hombre como lo que resulta de la desconexión de estos dos elementos y no investigar el misterio metafísico de la conjunción, sino el misterio práctico y político de la separación. ¿Qué es el hombre, si siempre es el lugar —y, al mismo tiempo, el resultado— de divisiones y cesuras incesantes? (35)

Agamben se preocupa por marcar el hecho de que en la imagen de Hobbes la hibridación impide distinguir animal y hombre, ya que se trata de una relación que, además de articular incorporación y exclusión, se resume en la idea del licántropo, donde el cuerpo combina apariencia y atributos de ambas naturalezas. El hombre–lobo es el habitante de la ciudad, el *ciudadano* definido por Agamben como «umbral de tránsito entre naturaleza y política, mundo animal y mundo humano» (139). Al mismo tiempo, el filósofo italiano pone énfasis en el

proceso mismo de lupificación, es decir, en la metamorfosis que transforma la polis en la que desbordan los instintos, la violencia y el miedo. El advenimiento del monstruo-licántropo –(no mencionado por Agamben con la palabra «monstruo», sino como «bestia» o «animal», para eliminar connotaciones vinculadas a lo maravilloso y alejadas del dominio de la naturaleza)– constituye una ruptura del orden social y político, y una suspensión del Estado de Derecho: «La transformación en licántropo corresponde perfectamente al estado de excepción, en el que mientras se mantiene su duración (necesariamente limitada) la ciudad se disuelve y los hombres entran en una zona de indistinción con las fieras» (*Homo Sacer* 139).

La figura del hombre-lobo, tomada del antiguo folclore, constituye un artefacto estético-ideológico apropiadamente ambiguo, tanto en su constitución como en sus connotaciones. Articula las ideas de acecho al ser humano, pero también sus atributos como elemento mágico. Daniel Cohen, en su *Encyclopedia of Monsters*, ha resaltado la utilización de la piel de lobo por parte de los cazadores y su significado *shamánico* basado en la supuesta conexión instintiva e «inteligente» de este animal con el mundo de la naturaleza. De este modo, la imagen del hombre-lobo participa de ritos y ceremonias en los que se crea un puente entre diversos dominios de lo real. Los ecos arcaizantes que nutren las apropiaciones modernas del licántropo sustentan su simbología y sus reciclamientos simbólicos, que lo convierten en la imagen del «animal político». El *devenir* es propio del lobo, que se transforma alternativamente en chamán, presa y cazador. Es un animal totémico, unido a los mitos del origen, a la caza y a la guerra, así como al ocultismo y a las supersticiones populares acerca del *devenir-lobo*, idea sobre la que se apoya la teoría política de Hobbes.

Como Cohen indica, la fuerte carga de paganismo del hombre-lobo se hibridiza con elementos cristianos cuando se le adjudican cualidades demoníacas. Aunque la Biblia no menciona explícitamente al hombre-lobo, la interpretación de este como integrante de los imaginarios populares del cristianismo es sintomática de su valor simbólico. Es esta vertiente la que provee a la teorización hobbesiana el material necesario para convertir al hombre-lobo en la razón final del Leviatán:

> The Wolf was a particularly powerful symbol in Christian Europe […] In addition, the wolf was a conspicuous symbol of evil in the Bible: Beware of false prophets, who come to you in the clothing of sheep, but inwardly they are ravening wolves… Behold I send you a sheep in the midst of wolves… I know that after my departure, ravening wolves will enter in among you, not sparing the flock. (Cohen 279)

El licántropo es así uno de los ejemplos más poderosos del *devenir-animal* y de sus relaciones multifacéticas con la comunidad, a la cual amenaza y al mismo

tiempo fascina al desplegar su potencial mágico sobre el entorno. Está fuertemente ligado a la idea del simulacro, ya que la piel de lobo sirve al cazador para mimetizarse y obtener, por contaminación, rasgos del animal que invoca y que inspira su búsqueda. Las ideas sobre la diseminación de las cualidades del lobo entre los seres humanos a partir de la mordida son, según Cohen, mucho más recientes y surgen como parte del proceso de espectacularización de esta figura; pero la idea de que el individuo puede convertirse en hombre-lobo (*lobizón*, en algunos contextos culturales) forma parte de los imaginarios modernos. Incorpora así un elemento mágico en la cotidianeidad, canalizando contenidos emocionales de miedo, frenesí, deseo y ansiedad. El hombre-lobo concentra todas las características del monstruo moderno: hibridez, capacidad de contagio de sus atributos y connotaciones mágicas. Representa lo *uncanny*, uniendo al elemento de incertidumbre intelectual la carga emocional que produce la desfamiliarización de una corporalidad que es, a la vez, más y menos que la suma de sus partes.

Con esta carga simbólica, la imagen del hombre-lobo utilizada por Hobbes y analizada por Agamben se inserta icónicamente en los discursos del poder, en los que juega el papel de ideologema que connota a la vez resistencia y anarquía, el poder latente de la masa que aún sin conciencia de sí puede desplegar una energía inorgánica y desatar reacciones imprevisibles. El *devenir-lobo* del hombre y la capacidad inversa del lobo de aparecer con la imagen de una civilidad que ha dominado sus instintos y su voluntad de poder ilustran la cualidad fluida e inestable del cuerpo social y de las corrientes que lo atraviesan. El hombre-lobo es *evento*, escándalo, espectáculo, excepcionalidad, contenido inacabado que negocia su forma y hace uso de sus transformaciones al desatar formas de acción que intervienen lo social, insertando en él una alteridad radical que desestabiliza el *statu quo*. De ahí que la figura de este «monstruo político» resulte útil en la teorización del *estado de excepción*, la cual se vincula a los temas de la soberanía y del Estado como lugar desde donde puede ejercerse la «violencia legítima» (cuestiones analizadas por Carl Schmitt, Walter Benjamin, Jacques Derrida y Hannah Arendt, entre otros).

La localización del hombre-lobo es, al mismo tiempo, central (ya que es el habitante de la polis) y potencialmente marginal con respecto al poder, el cual existe en un constante estado de amenaza interna. Aunque la imagen del Leviatán, monstruo de inmensas proporciones y connotaciones casi cósmicas, domina la escena, la del hombre-lobo merodea el espacio discursivo, como corresponde a su naturaleza: lo recorre y lo acosa, lo acecha y lo mina. El hombre-lobo es concebido como pura potencia y se sitúa en la zona de *in-diferenciación* en la que hombres y fieras se confunden en el espacio *cívico*. La

ciudadanía es entendida como una masa informe que solo la omnipotencia del Estado puede contener para impedir que esta realice su devenir-animal en contra de la estabilidad de *lo político*. Este, por su parte, se mantiene en un equilibrio inestable mientras las dos partes que componen la naturaleza animal del ser humano no se disocian y conducen a la guerra interna. El hombre-lobo encarna la naturaleza clásica del monstruo: la de intervenir como *evento* en la comunidad y la de anunciar, aún en estado de latencia, su capacidad disruptiva, constituyendo entonces una permanente amenaza para el orden social y la estabilidad ciudadana.[9] Con razón asevera Torrano que

> existe una estrecha relación entre el Leviatán y el hombre-lobo, en tanto son dos figuras monstruosas que aparecen juntas o, para ser más precisos, podríamos decir que es el hombre-lobo quien da origen al Leviatán. Se trata de una complicidad entre ambos monstruos, complicidad que ha sido sellada por la amenaza de muerte y el terror. El Leviatán sólo puede asegurar la vida de los ciudadanos si los hombres renuncian a su derecho natural de ser lobos. («El monstruo en la política» 438)

Como la misma crítica señala, así como el Leviatán se ubica en una posición superior con respecto al orden jurídico, el hombre-lobo se sitúa por debajo de este, es anterior a la ley y a la vez su mayor infractor. «El Leviatán y el hombre-lobo son dos figuras que se encuentran […] 'fuera-de-la-ley', es decir, en una tensión entre límite y transgresión» («El monstruo político» 97). El hombre-lobo hace necesaria la ley y la transgrede, legitima el Estado de Derecho y el Estado soberano, y los amenaza confirmando, al hacerlo, la necesidad de su existencia. El orden en que se mueve es eminentemente emocional, un espacio afectivo dominado por el *miedo a sí mismo*, como constitutivo de la razón moderna. Es un operador ideológico, un *shifter*, un ensamblaje cuya mayor cualidad es la de suspender toda certeza y situar en el potencial transgresor de la multitud la cifra de la naturaleza e institucionalización de *lo político*.

El tema del hombre-lobo llegaría a tener particular relevancia dentro del psicoanálisis, alcanzando su clímax con el caso de Serguéi Konstantinovich Pankéyev (1886-1979), aristocrático ruso y paciente de Freud. Este hombre, que se hiciera llamar «el hombre-lobo», es tratado por sus delirios y pesadillas en los que es asediado por lobos blancos, interpretados por Freud como expresión de un trauma de infancia vinculado a la sexualidad de sus padres. Polémico –y según varios psicoanalistas críticos de Freud, mal resuelto– este caso, analizado por Freud entre 1910 y 1918, es retomado por Ernest Jones, biógrafo de Freud, en su ensayo *On the Nightmare* (1931), en el que reconoce que la figura del hombre-lobo concentra para el psicoanálisis una serie de cualidades vinculadas al instinto de muerte, lo cual acota e intensifica su valor simbólico. De acuerdo a Jones:

The most prominent attributes which we may expect to have been used for the purposes of symbolism are thus swiftness of movement, insatiable lust for blood, cruelty, a way of attacking characterized by a combination of boldness and cunning craftiness, and further the associations with the ideas of night, death and corpse. As is easy to see, the savage and uncanny features characteristic of the wolf have made him especially suited to represent the dangerous and immoral side of nature in general and of human nature in particular. (132)

Jones también encuentra múltiples puntos de contacto entre el hombre-lobo y el vampiro:

The psychological relationship between the Vampire and Werewolf superstitions may be shortly expressed. The former is much more closely connected with the revenant idea, though, as we have seen, the difference between the two in this respect is one of degree only. Further, whereas the Vampire belief is more concerned with sucking tendencies, both oral and vaginal, the Werewolf one is throughout sadistic in nature. (153)

Menciona que las tres principales cualidades que caracterizan al hombre-lobo y que configuran su significado psicológico tienen que ver con la creencia en la mutación de animal a hombre (y viceversa), con la tendencia al canibalismo y con la errancia nocturna. Asimismo, el hombre-lobo es considerado una criatura melancólica que ilustra sobre el conflicto de la personalidad escindida y representa los aspectos antisociales del individuo, más los efectos de la atormentada represión de los instintos. Carl Jung interpreta al hombre-lobo como la sombra reprimida de instintos primarios que se esconden bajo la máscara de la civilización. Su imagen conduce a una reflexión sobre las relaciones naturaleza/cultura, instinto/razón, y conecta nuestro mundo con un trasfondo oscuro en el que todos somos monstruos. Arquetipo de la interioridad del sujeto y del inconsciente colectivo, el hombre-lobo propicia el enfrentamiento del individuo con el misterio del ser y con la profundidad tenebrosa del inconsciente. Como Gardenour Walter sugiere – refiriéndose al moderno hombre-lobo–, este connota abyección y aislamiento; su transformación ilustra la enajenación del individuo que existe alienado de la comunidad que lo contiene, ya que «[e]ven in a pack, we hunt alone». La posibilidad de una metamorfosis aterradora por la que el ser humano se transformaría corporalmente en ese tipo de criatura melancólica y siniestra siempre nos amenaza (185).

Jones considera que sería el vampiro el monstruo de significado más rico y sobredeterminado, también el que guarda mayor cantidad de relaciones con leyendas populares, supersticiones y creencias vinculadas a la sexualidad. En *Mil Mesetas* («¿Uno o muchos lobos?»), Deleuze y Guattari vuelven sobre el tema del hombre-lobo tratado por Freud, considerando que el caso presentado por Pankéyev constituye un ejemplo de «multiplicidad genérica» que ilustra sobre la desagregación esquizoide de la identidad. Tal multiplicidad, propia de las manadas, incorpora la noción rizomática, ya que en el conjunto animal cada

elemento varía y altera la distancia que lo separa de los otros, creando una dinámica de identidad y cambio, transformación y permanencia, que funciona como una corriente libidinal –«una banda de intensidad»– que atraviesa la interioridad del sujeto: «Líneas de fuga o de desterritorialización, devenir-lobo, devenir-inhumano de las intensidades desterritorializadas, eso es la multiplicidad» (38-39).

Según estos autores, por una fijación con la interpretación sexual predeterminada, Freud deja de lado elementos cruciales, como por ejemplo el llamado silencioso de la conversión animal (el devenir), siendo fundamental la actitud que el paciente asume ante la multiplicidad. Deleuze y Guattari proponen la pregunta: «Which will prevail, mass territoriality or pack deterritorialization?» (37), interrogante que toca a la condición misma del monstruo como ensamblaje y máquina de guerra, a su efectividad como espacio de intensificación y *differánce* y a su operatividad como dispositivo deconstructor del poder.

COMUNIDAD, INMUNIDAD Y EL MIEDO ORIGINARIO (ESPOSITO)

Desde Foucault, el dominio biopolítico se define, aunque con variaciones en distintos autores, como aquel en el que se establecen las relaciones entre la vida y la política (estrategias de control poblacional, medidas eugenésicas, cuestiones vinculadas a conflictos raciales, de género o sexualidad, políticas públicas sobre salud, migración, discapacidades, natalidad, disciplinamiento, etc.). Por supuesto, todos estos conceptos, lejos de ser consensuados, se prestan a interpretaciones y redefiniciones que revelan el lugar –ideológico, geocultural, institucional, etc.– desde el que se emite el discurso de la normalidad y la anomalía, el cual subyace a la configuración de este campo. Los conceptos de abyección, metamorfosis y posthumanidad que se asocian en la conceptualización de lo monstruoso están íntimamente ligados a la definición de los valores que deben regir la configuración de lo social y a las formas de administración de la diferencia que se implementen para la defensa de los valores identitarios dominantes, entendidos como esenciales a la configuración sociocultural de que se trate. Esto indica desde el comienzo la importancia central del tema del poder, que rige los discursos y prácticas biopolíticos, sobre todo a partir de la instalación de la racionalidad instrumental como criterio de organización del conocimiento y de conceptualización del orden social en el mundo occidental.

El tema del monstruo se inscribe como ideologema en el que se concentran

los significados de desviación, resistencia, transgresión, extranjería, anomalía, etc., es decir, todas las referencias que aluden a las posibles amenazas al orden normativo y a la salud de la comunidad. Desde la perspectiva biopolítica, lo monstruoso nombra el momento de máxima vulnerabilidad de lo social, aquel en el cual se materializa una alternativa de enfermedad, ruptura, contagio, disrupción, caos o corrupción del cuerpo social por acción de otro cuerpo amenazante que subvierte y disloca los espacios sociales. Sin embargo, como se verá, lo monstruoso también pasa a constituir una constelación positiva si de tal subversión se rescata la idea de la mostración y el anuncio de la posibilidad de transgredir las prácticas del poder dominante y de crear nuevos sociales y políticos.

La *biopolítica* nombra el dominio de la filosofía social que se refiere a la relación entre el individuo y la comunidad, así como a la regulación de las interacciones que tienen lugar en el interior del *body politic* o en sus espacios adyacentes (más allá de fronteras nacionales, en las afueras de la regulación estatal, en los espacios transnacionales, globales, etc.), los cuales circunscriben y delimitan al cuerpo político. Hablamos así de biopolítica como de un espacio epistémico y, asimismo, como el conjunto de prácticas que ejercen un poder regulador y transformador sobre el cuerpo social. En *Defender la sociedad* (1997), Foucault expone el concepto de biopoder como tecnología de control y de dominación que no excluye la violencia, la cual se encuentra, como el poder, diseminada en el cuerpo social.

A nuestros efectos importa sobre todo señalar esta conexión entre fuerza reguladora y anomalía: el Estado, como detentador del poder soberano y como mecanismo dotado del «derecho» a la «violencia legítima», resiste a la máquina de guerra de un contrapoder inorgánico, disperso en lo social y centralizado en la constelación sígnica del monstruo como lugar del *Otro*, de lo otro: el extranjero, el terrorista, el negro, el indio, la mujer, el indocumentado, el comunista, el discapacitado, el deforme, el loco, el que contagia. Estas figuras son, cada una a su manera, monstruosas porque materializan la amenaza contra el cuerpo social de acuerdo con las definiciones de salud y enfermedad que defienden la estabilidad y predominio de ciertos sectores en detrimento de otros, estereotipando el análisis de lo real para adaptarlo al sistema de exclusiones y territorialismos que sustentan a la modernidad.

Desde la perspectiva de Esposito podría afirmarse que el monstruo es esencial en la constitución del concepto mismo de *communitas/inmunitas*, aquella que considera nociones claves para la comprensión de la modernidad –mucho más que las de legitimación, racionalización o secularización– y la misma que se cita tradicionalmente como elemento clave de las sociedades postilustradas. Para

Esposito la comunidad (*community*) se define sobre todo *en negativo*: no como un cuerpo, una corporación o un proceso de reconocimiento intersubjetivo: «The community isn't a mode of being, much less a "making" of the individual subject. It isn't the subject's expansion or multiplication but *its exposure to what interrupts the closing and turns it inside out: a dizziness, a syncope, a spasm in the continuity of the subject*» (*Communitas* 7, énfasis mío).

El monstruo es, también él, vértigo, síncope o espasmo, y prolifera como reactualización de la escena primordial del terror que es connatural a lo social, ya que, como Esposito nos recuerda, «we originate in fear», el miedo a la muerte, a ser lo que no somos, a que la otredad nos habite.[10] El miedo es para el ser humano «terribly originary» (*Communitas* 21), como se advierte en Hobbes en la conceptualización del poder como Leviatán, noción que constituye uno de los paradigmas ideológicos de la modernidad.

> That the modern state not only does not eliminate fear from which it is originally generated but is founded precisely on fear so as to make it the motor and the guarantee of the state's proper functioning means that the epoch that defines itself on the basis of the break with respect to the origin, namely, modernity, carries within it an indelible imprint of conflict and violence. (*Communitas* 25)

Esta perpetuación del miedo en la modernidad implica la entronización de la barbarie en la civilización o, en palabras de Esposito, «the permanence of the origin at the moment of its leaving» (*Communitas* 25). Se trata, siguiendo al filósofo italiano, de «the modern archaic»: el arcaísmo de la modernidad y a su vez la modernidad de lo arcaico. Estas categorías se sustentan mutuamente en el orden social e ideológico de la contemporaneidad y son reactualizadas y teatralizadas de manera constante en la figura y en la trayectoria del monstruo.

Lo monstruoso y la escena de terror que recrea este elemento en cada una de sus apariciones conectan con la noción de *immunitas*, central también en el pensamiento biopolítico de Esposito. Como Canguilhem manifestara, es lo monstruoso, y no la muerte, lo que constituye el contra-valor de lo vital («Monstrosity and the Monstrous» 29). El miedo es el elemento exógeno que se incorpora en dosis graduales en los imaginarios y en las comunidades, desencadenando reacciones inmunitarias, que al asumir la enfermedad social (el conflicto, las amenazas a la supervivencia) generan formas de resistencia y de defensa. Lo monstruoso constituye, en este sentido, un paradigma interpretativo de la relación individuo/comunidad que pasa inescapablemente a través de lo corporal:

> The body defeats a poison not by expelling it outside the organism, but by making it somehow part of the body […] the immunitary logic is based more on a non-negation, on the negation of a negation, than on an affirmation. The negative not only survives its cure, it constitutes the condition of effectiveness. It is as if it

were doubled into two halves, one of which is required for the containment of the other: the lesser of two evils is intended to block the greater evil, but in the same language. (Espósito, *Immunitas* 8)

El proceso inmunitario que expele al monstruo es su otra mitad constitutiva. El monstruo destila el mal en lo social, propiciando la generación de resistencias que contribuyen, en última instancia, a la salud comunitaria:

For life to remain as such, it must submit itself to an alien force that, if not entirely hostile, at least inhibits its development. It must incorporate a fragment of the nothingness that it seeks to prevent, simply by deferring it. […] In so doing, it retains its objective in the horizon of meaning of its opposite: it can prolong life but only by continuously giving it a taste of death. (Espósito, *Immunitas* 8-9)

Este «sabor a muerte» que incorpora el monstruo, al igual que los terrores que desencadena, tiene como asiento ineludible, como antes se indicara, la corporalidad. Dicho re-centramiento que hace la biopolítica de los procesos e interacciones corporales crea una nueva semántica de las relaciones sociales. A partir de *Defender la sociedad*, Foucault se concentra en la reflexión y reformulación de desarrollos más modernos sobre la sociedad postindustrial y la consolidación de la modernidad como orden epistémico. La pregunta que atraviesa estos análisis gira, según Esposito, en torno a la *semántica del cuerpo social* como asiento de interacciones y de negociaciones de poder.

Contrary to a widespread theory tying the immunitary dynamics of modernity to a procedure of gradual marginalization or emptying of the individual and social body, the biopolitical register is actually built around its renewed centrality. The body is the most immediate terrain of the relation between politics and life, because only in the body does life seem protected from what threatens to harm it and from its own tendency to go beyond itself, to become other than itself […] By placing the body at the center of politics and the potential for disease at the center of the body, it makes sickness on the one hand, the outer margin from which life must continually distance itself, and, on the other, the internal fold which dialectically brings it back to itself. (*Immunitas* 14-15)

En tanto anomalía o ruptura epistémica y contra-normativa, el monstruo reafirma la centralidad de la corporeidad, así como su carácter de eslabón entre vida y política, animalidad y cultura, humanidad y naturaleza. Los imaginarios teratológicos ubican el monstruo en el centro del cuerpo social, en el nivel primordial de los miedos ancestrales, los presagios y los rituales mágico-religiosos. Al hacerlo, el monstruo marca el margen exterior y el pliegue interno de la conciencia moderna, perpetuándose como un constante anticuerpo inmunológico que al mismo tiempo ataca y protege desde adentro al cuerpo social que lo integra para sobrevivir.

BIOCULTURA, BIORRESISTENCIA, BIOPROXEMIA

(VALENZUELA)

De acuerdo a los conceptos vertidos por José Manuel Valenzuela en el contexto de sus trabajos sobre subculturas juveniles, narcotráfico y violencia, la noción de biocultura constituye, como ampliación del concepto de biopolítica, un espacio de análisis que rescata las lógicas de interrelación de cuerpos, proyectos y estilos de vida en la sociedad contemporánea. Define biocultura como

> el conjunto de prácticas significantes mediadas por el cuerpo, desde las cuales se definen estilos, identidades y culturas juveniles que contienen diversos actores e interlocutores, como sucede con los gobiernos y poderes hegemónicos, mediante la relación biopolítica-biorresistencia, las relaciones horizontales o que no refieren a los actores y dispositivos de la biopolítica, como la que se presenta entre los diversos colectivos, *crews*, grupos, barrios, *clicas* o cuadrillas juveniles y las formas específicas desde las cuales se conforman expresiones que integran formas simbióticas de la relación cuerpo-espacio. (165)

Convergentemente, el concepto de bioproxemia define «la dimensión simbiótica de la relación cuerpo-espacio, donde destacan procesos intensos de corporeización del espacio y territorialización del cuerpo» (165). Según Valenzuela, la teorización biopolítica que surge de Foucault y se expande con Esposito y otros filósofos contemporáneos se ocupa de temas sociodemográficos, en tanto la población en su totalidad es objeto del biopoder. Tal consideración alcanza al ser humano en cuanto tal, «no al pueblo como sujeto colectivo de una nación, ni a los sujetos individuales» (166). Los trabajos de Negri parten de la noción antigua de lo monstruoso como *lo excluido por la sociedad*, aunque la racionalidad moderna aliena a la sociedad y a la vida en su totalidad, sistemáticamente, a través de políticas de disciplinamiento y control que violentan los derechos y la naturaleza de los individuos. De ahí que la monstruosidad haya desplazado sus cualidades hasta pasar a caracterizar a la multitud que *deviene sujeto*, que elabora formas de identidad colectiva y agencia política, capaces de contravenir el «orden» existente. «El monstruo es lo común, es potencia de la ciudadanía y, en la medida en que el monstruo no es un afuera y encarna en las luchas de resistencia, nosotros somos el monstruo» (Valenzuela 166).[11] El monstruo deviene un dispositivo de biorresistencia potencial. Valenzuela advierte, sin embargo, que la *valencia ideológica* del monstruo está lejos de ser homogénea y consistente: puede llegar a cuestionar y eventualmente a combatir la lógica del capitalismo, constituyéndose en una fuerza vital positiva o revolucionaria; incluso, puede asumir posicionamientos mucho más contradictorios y heterogéneos que no necesariamente cristalizan, a través de su rizomático reciclamiento político y social, como energía biopolítica alternativa a las estructuras de poder dominantes.

Para Valenzuela, la heterogeneidad y contradictoriedad de lo social rebasa las expectativas y posibilidades mencionadas por Negri.

> Encontramos monstruos mucho más diversos y contradictorios con posicionamientos desiguales que incluyen perspectivas revolucionarias y conservadoras y pueden estar a favor de la despenalización de drogas y contra la equidad de género, ser católicos y estar a favor de la libre elección sobre la interrupción de un embarazo no deseado, por mayor libertad en el ejercicio de la sexualidad y contra las uniones de personas del mismo sexo. (167)

Sin embargo, Valenzuela coincide con Negri en la consideración de que la resistencia biopolítica o biorresistencia se encuentra diseminada en la sociedad como una fuerza inorgánica y descentralizada, «como una fantasmagoría de la lucha de clases» que expresa al mismo tiempo la hegemonía del capital y la búsqueda de paradigmas y de prácticas alternativas (167). El monstruo existe así, con toda la plenitud de sus significados ambiguos y variables, heterogéneos y heterodoxos, fantasmáticos y materiales, como aquello carente de forma definitiva que se opone al sistema a través de mecanismos bioculturales. Estos funcionan a partir de la base corporal, foco de emisión de significados y de generación de procesos identitarios e interculturales que atraviesan el tejido social. Valenzuela define la biocultura como

> la centralidad corporal en la definición de relaciones, significados y disputas sociales. La biocultura refiere a la significación del cuerpo, su incorporación dentro de las estrategias de la política y la disputa por su control, pero también su participación como elemento de resistencia cultural, como expresión artística o como referente de significación identitaria. (169)

El cuerpo protagoniza un sistema de mediaciones y adaptaciones o biorresistencias de contenido biopolítico vinculado con la sexualidad, las costumbres burguesas, el consumo, etc., constituyéndose en un elemento insoslayable en la relación entre el individuo y el poder, la formación de identidades y los procesos institucionales, la individualidad y la nación, la sociedad civil y el Estado, el disciplinamiento y el goce. Por tanto, es la base principal para los procesos de reconocimiento y auto-reconocimiento social. Es un elemento clave para la configuración de la tríada política, vida y cuerpo a partir de la cual puede pensarse el funcionamiento biocultural y biopolítico en la sociedad contemporánea. Valenzuela aclara que esta tríada está siendo reescrita como la que comprende los conceptos de política, vida y *muerte*, debido a las políticas de criminalización y a las estrategias de precarización de la vida que están implementándose a nivel masivo en diversos contextos. El monstruo (bio)político encarnado en el poder de violencia del Estado y la *monstruosidad* dispersa y emancipatoria de la biorresistencia, siguen en pugna, en escenarios híbridos, ética y políticamente enrarecidos. En estos panoramas, la significación

de lo monstruoso parece dispararse en todas direcciones: en el sentido arcaico de presagio de males futuros o de castigo por pecados cometidos; en la forma de sublimidad que asigna a lo popular una misión liberadora, romantizada y homogeneizante de la complejidad irreductible de *lo social*; en la torsión identitaria que estigmatiza la *diferencia*; y en la modalidad utópica que celebra la fragmentación y la energía inorgánica de lo popular en su forma fantasmática de expresión. Lo monstruoso es, entonces, contenido desestructurado, significado sin significante, capaz de movilizar y reorientar el pensamiento político.

Achille Mbembe describe en *Necropolítica* (2006) las relaciones entre vida, otredad, poder y muerte, las cuales configuran un aspecto fundamental de la modernidad:

> La percepción de la existencia del Otro como un atentado a mi propia vida, como una amenaza mortal o un peligro absoluto cuya eliminación biofísica reforzaría mi potencial de vida y de seguridad; he ahí, creo yo, uno de los numerosos imaginarios de la soberanía propios tanto de la primera como de la última modernidad. El reconocimiento de esta percepción funda en gran medida la mayoría de críticas tradicionales de la modernidad, ya se dirijan al nihilismo y a su proclamación de la voluntad de poder como esencia del ser, a la cosificación entendida como el devenir-objeto del ser humano o a la subordinación de cada cosa a una lógica impersonal y al reino del cálculo y de la racionalidad instrumental. (24-25)

Para Mbembe «la noción de biopoder es insuficiente para reflejar las formas contemporáneas de sumisión de la vida al poder de la muerte» en una sociedad orientada hacia «la creación del *mundos de muerte*, formas únicas y nuevas de existencia social en las que numerosas poblaciones se ven sometidas a condiciones de existencia que les confieren el estatus de *muertos-vivientes*» (75, énfasis del autor). La pulsión de muerte que alienta la (post)modernidad se manifiesta, entre otros aspectos, en la zombificación de los seres sometidos a condiciones de destrucción masiva que han sido naturalizadas en distintos contextos culturales. En lo que tiene que ver con el monstruo, la necropolítica no encuentra en él un muro de contención, ya que el monstruo es descartado como vida por ocupar una posición intersticial y amenazante. Por tanto, puede ser eliminado o *sacrificado* sin que ello constituya delito, como indicaría Agamben para el *homo sacer*, pues se aplicaría un criterio eugenésico por el que la monstruosidad debe ser extirpada como parte de las estrategias para defender la salud del cuerpo social.

Frente a esta direccionalidad necropolítica, el énfasis en la biorresistencia resulta fundamental para evitar la conceptualización de un sujeto social pasivo que se somete a los impulsos tanáticos de la razón de Estado –la militarización de la política entendida como guerra de todos contra todos– sin llegar a desplegar acciones productivas y organizadas, capaces de contrarrestar la fuerza destructiva que recorre y mina lo social. Lo fundamental parece ser entonces la

definición de la «monstruosidad» positiva que Negri sitúa en la multitud, fuerza contranormativa e insurrecta capaz de subvertir el (des)orden mundial, ya identificado por Valenzuela, de manera más acotada histórica, política y sociológicamente, en actores y en acciones sociales en pleno desarrollo.

---

1 Sobre la relación de Negri con Spinoza ver Michael Goddard; asimismo, Steve De Caroli y Margret Grebowicz.

2 «Insofar as the multitude is neither an identity (like the people nor uniform (like the masses), the internal differences of the multitude must discover the common that allows them to communicate and act together. The common we share, in fact, is not so much discovered as it is produced» (Hard y Negri, *Multitude*, XV, cit. por Goddard 91).

3 Ver al respecto Andrew Sharpe (32).

4 Ver al respecto Giorgi, *Formas comunes*.

5 Las interpretaciones bíblicas que apoyaron la selección de esta figura por parte de Hobbes han sido objeto de debate. Según Timothy Beal, el Leviatán es la imagen del «sublime político», autoridad militar y religiosa, «Cuerpo político» (cuerpo de la polis). Sin embargo en la Biblia (Libro de Job) aparece como monstruo del caos o como personificación del enemigo que amenaza el orden. A criterio de Beal, «Leviathan […] is the climactic figure of overwhelming and terrifying *divine power against justice*. It is an imposition of order without justice that puts the insubordinate, even subversive questioning of the individual to rest. […] the awful and awesome imposition of peace with or without justice» (96-98).

6 De Caroli y Grebowicz señalan la presencia del Leviatán ya en el Renacimiento y citan el trabajo de Steadman: «Leviathan in Renaissance Etymology», donde se analizan sus antecedentes.

7 De Caroli y Grebowicz asimilan la noción de pueblo a lo que llaman «social flesh», «carne social», indicando que el concepto de multitud implica una «multiplicidad singular», no un cuerpo social organizado, es decir, domesticado por las estructuras de poder, dominación y control.

8 Torrano da la siguiente referencia sobre la máxima en cuestión: «En la Epístola *De Cive* (1642), Hobbes escribe la famosa sentencia *That Man to Man is a Kind of God; and that Man to Man is an arrant Wolfe* (Hobbes, 1987: 24), que retoma Bacon Verulamio, donde en el Estado el hombre es para el hombre un dios: "*homo homini deus*", mientras que en el estado de naturaleza el hombre es para el hombre un lobo: "*homo humini lupus*"» («El monstruo en la política» 433).

9 Ver al respecto Derrida, *La bestia y el soberano*.

10 Sobre el papel del miedo como escena primigenia, ver Esposito, *Communitas* 20-40.

11 José Manuel Valenzuela glosa aquí los conceptos vertidos por Negri en «El monstruo político. Vida desnuda y potencia».

VI.

Monstruosidad, representación y mercado

Mo(n)strativo por definición –por naturaleza– el monstruo existe en el entre-lugar tenso y contradictorio del repliegue/despliegue de su presencia en el espacio público. Si para él el ocultamiento es esencial (una forma de protegerse de la Otredad que al mismo tiempo lo intimida y lo seduce), el monstruo existe solo en la medida en que se manifiesta en la esfera pública y la *interviene*. Sus períodos de hibernación, en los que el metabolismo del terror parece aletargarse, constituyen etapas de latencia y de preparación para el ataque, a la par de instancias que incrementan la expectativa en atmósferas ya colonizadas por el miedo. Privado y hasta secreto, clandestino, recóndito y esquivo, el monstruo tiene mucho que ocultar. Al mismo tiempo, solo tiene sentido en relación con el sujeto/objeto de su deseo: es un cuerpo deseante que se extiende más allá de todo límite (territorial, religioso, ético, epistémico), que invade territorios geoculturales y existenciales como si se tratara de una tierra que nadie quiere conquistar, como si se hubiera guiado por un impulso colonialista de apropiación, usufructo y reproducción de su *mismidad* anómala en el cuerpo social en el que se enclava. Así, la presencia del monstruo oscila entre el escamoteo y la exhibición exaltada e impúdica de sus atributos. Su peripecia antiheroica cubre trayectorias extensas y dispares. Va de los lugares recónditos, tenebrosos e inaccesibles, al despliegue casi pornográfico de su corporalidad y de sus cualidades. Existe para ser visto; es, en lo esencial, espectáculo, constante *retombé*: re-presentación permanente, cíclica, inopinada. Constituye un acontecer previsible, que se alimenta del miedo, sentimiento que sutura el vacío de su ausencia. Es un hecho visual, un evento aparatoso, *performance* melodramático de la *diferencia* y afirmación excesiva, hiperbólica, de una (id)entidad siempre excéntrica y fuera-de-lugar.

Tanto con respecto a los seres imaginarios de la mitología antigua como a las creaturas que nutren la cosmovisión judeo-cristiana (desde Lucifer hasta el Leviatán y el Behemoth, mastodonte mencionado en el Libro de Job), pasando por una gran colección de animales fantásticos, muchos de los cuales pueblan las

páginas del Apocalipsis, el aspecto visual de la monstruosidad constituye un dispositivo semiótico fundamental, destinado a transgredir modelos representacionales conocidos y a empujar la imaginación y la capacidad interpretativa hacia zonas cargadas de emocionalidad, a su vez pletóricas de mensajes cifrados de índole política, moral o religiosa.[1]

En las formas secularizadas, el aspecto mostrativo, pedagógico y pretendidamente profético de lo monstruoso se mantiene, aunque sus formas de manifestación y de circulación se trivialicen progresivamente a medida que conectan con mercados masivos que comercializan la representación teratológica sometiéndola a las dinámicas de la oferta y la demanda. Los protocolos de la industria cultural imprimen en la imagen y en la peripecia del monstruo una espectacularidad destinada a grandes públicos en los que se combinan preferencias dispares, gustos y diversificadas expectativas de consumo. El carácter enigmático de lo monstruoso es apropiado por la cultura de masas y reciclado a través de estrategias representacionales que van de lo grotesco a lo melodramático, pasando por el *revival* de narrativas apocalípticas, la sentimentalización, el *camp* y el *kitsch*. En todos los casos las constantes de lo *monstruoso clásico* se mantienen: énfasis en la anomalía corporal, preponderancia del deseo, atributos físicos extraordinarios, valor contracultural, sexualidad sublimada y connotaciones tanáticas. La oscilación entre la intimidad del terror y la revelación pública de los signos y sentidos que despliega la figura monstruosa también se reactualiza como dinámica que une y separa tanto la esfera privada como el espacio comunitario. La movilidad propia del monstruo (el merodeo, la errancia, el nomadismo, las irrupciones que afirman su carácter *eventual* y catastrófico) se relaciona con nuevos escenarios tecnológicos, con estéticas y escenificaciones que elaboran el anacronismo de su figura en contraste con la supermodernidad transnacionalizada, la cual es considera el rasgo distintivo de la contemporaneidad.

(ID)ENTIDADES MONSTRUOSAS. DE LOS *FREAK-SHOWS* A MICHAEL JACKSON

Como ya se ha visto, los *freak-shows* constituyeron, sobre todo en el siglo xix, y en relación con los cambios provocados por la industrialización, una forma ritualizada de espectacularización del cuerpo anómalo a través de la cual se expresaba la ansiedad del cambio y la desfamiliarización que resultaba de los acelerados procesos de crecimiento urbano y avance científico. Pero, como

demuestran los estudios reunidos por Garland-Thomson en *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, el *freak-show* también permite analizar el proceso de «enfreakment» estudiado por David Hevey, y fijado en la «estilización, silenciamiento, diferenciación y distanciamiento de las personas» que son «colonizadas y comercializadas» para esos espectáculos (10). Por lo tanto, la separación entre naturaleza y cultura nuevamente demuestra ser artificiosa y manipulable, al igual que el recurso de la monstrificación –la construcción de un *simulacro* que concentra y metaforiza niveles múltiples de problematicidad social–, particularmente en lo que se refiere a la relación entre corporalidad y políticas identitarias.

> By constituting the freak as an icon of generalized embodied category of corporeal deviance, the exhibitions also simultaneously reinscribed gender, race, sexual aberrance, ethnicity, and disability as inextricable yet particular exclusionary systems legitimated by bodily variation –al represented by the single multivalent figure of the freak. Thus, what we assume to be a freak of nature was instead a freak of culture. (Garland-Thomson 10)

El libro de Garland-Thomson muestra, en sus distintas etapas, el proceso que va desde «la construcción social» del «monstruo humano» (Bogdan) y el proceso de *enfreakment* o monstrificación hasta la espectacularización de la rareza corpórea y cultural. Los estudios reunidos por Thomson analizan, junto a la utilización discursiva de la constelación simbólica de lo monstruoso, la interesante re-localización del *freak-show* en las prácticas más actuales del *bodybuilding*, los *talk-shows*, los documentales médicos y los espectáculos de *pop music* como los de Michael Jackson. Como figura representativa del género, Jackson ilustra en sí mismo los aspectos de mutación corporal, ambigüedad identitaria y teatralización de la diferencia. Como resalta David D. Yuan en «The Celebrity Freak: Michael Jackson's 'Grotesque Glory'»: «The theme running through Jackson's music videos, for example, is escape and metamorphosis: Jackson metamorphoses from man to zombie, from man to animal, from man to cyborg in an attempt to escape fans, reporters, or cartoon-like villains» (371).

En efecto, el *performance* de Jackson, configurado en torno a las nociones de lo estereotípico y caricaturesco, combina la representación de lo monstruoso, particularmente la danza zombi y la transformación en vampiro y hombre-lobo, con técnicas de baile que incluyen la *robotización* y el *moonwalk*, articulando elementos tecnológicos y transformaciones corporales que crean una imagen fluida, *indecidible*, fronteriza y contracultural de fuerte impacto visual, sobre todo en audiencias juveniles.[2] Su temática, fijada en las metamorfosis fisiológicas, en las fuerzas ocultas de lo social y en las atmósferas propias del gótico, expone una amalgama hiperbólica de figuras que connotan abyección y

erotismo. Estas últimas no escatiman la exhibición de elementos sobrenaturales, fantasmagóricos o demoníacos que complementan su terrorífica apariencia con el atractivo físico, contracultural y sensualizado que se expresa a través de la destreza de la danza y de la efectividad musical y coreográfica. Ejemplos de composiciones audiovisuales representativas del género serían: *Thriller* (1983), *Smooth Criminal* (1988) *y Ghost* (1996). Para comenzar, la primera se basa en la grabación musical del año anterior, 1982, que llega a vender más de setenta millones de copias, y está dirigida por John Landis. *Smooth Criminal*, composición calificada como *electro-funk* y producida por Quincy Jones, presenta a Jackson como un inmenso robot o «Dancing Machine». *Ghost*, film corto de treinta y nueve minutos, coescrito con Stephen King y dirigido por Stan Winston, ofrece una atmósfera en la que se mezclan monstruosidad y fantasmagoría. Dichas composiciones tematizan la transfiguración de lo humano y su mutación en imágenes como la de los muertos-vivos, el cíborg o el fantasma, que capturan la imaginación de inmensas audiencias a nivel transnacional. El tema del terror y la aparición de los personajes anómalos en grupos –«familias» u hordas (*ghouls*) que sugieren una multitud instintiva, amorfa y desafiante de los valores del *statu quo*, así como los procedimientos de hibridación corporal y extrema transfiguración de la imagen, el tratamiento de la identidad como simulacro y, en particular, de la raza y la sexualidad como espacios de poder pasibles de ser deconstruidos e interpelados a través del exceso paródico del *gótico punk*– llevan el tema de la ambigüedad a nuevos niveles de realización en los que también se (con)funden biografía y ficción, lo monstruoso y lo humano.

En este sentido, quizá el aspecto más prominente en la producción teratológica de Jackson es la continuidad que se registra entre la vida y la obra del artista. En efecto, en adición a los aspectos creativos que presenta su producción audiovisual, las polémicas aristas de su personalidad pública y privada colaboran en la construcción de su imagen prometeica, en la que realidad y simulacro resultan indistinguibles. Algunos de los elementos de ese constructo son, por ejemplo, el terror a la contaminación, que expresa con el uso público de la máscara profiláctica, la fascinación con la monstruosidad real, el despliegue de su sexualidad errática, la cámara hiperbárica (utilizada para oxigenoterapia y en la que aparece tendido como en un ataúd quirúrgico), así como la mansión Neverland, «rancho» gótico de 1200 hectáreas situado en Los Olivos, California.[3] La residencia, que combina la ingenuidad mágica de Peter Pan con las sórdidas historias relacionadas con la utilización de drogas y el abuso de niños, ilustra bien las pulsiones que intervienen en la composición de esta contra-figura paradójica, innovadora y maleable en la que se resumen

muchas de las contradicciones de nuestro tiempo, expresadas en la clave estético-ideológica del *gótico punk*.

De una manera jánica, la icónica imaginería que despliega la obra de Jackson remite, por un lado, a los traumas de la propia infancia, a los que con frecuencia se refiriera el artista, mientras, con el otro rostro, apunta hacia el mercado como gran maquinaria de (re)producción y consumo de la diferencia y de la anomalía. Víctima y victimario, humano y monstruoso, infantil y aterrador, blanco y negro, feminizado y homosexualizado, sentimental y robótico, libidinoso y aniñado, Jackson compone a través del *pastiche* la versión *pop* del *aura* que se desgastara como emanación de sublimidad en la modernidad tardía, proponiendo en su lugar el halo de la indeterminación, el glamour masificado y la evanescencia identitaria. Su obra tematiza la *ruina* como estética de la postmodernidad, al apostar a la cualidad residual del yo que se va diluyendo en un mundo que no existe fuera del protagonismo del monstruo. El rostro desaparece gradualmente bajo el simulacro interminable; la sexualidad y la raza se agotan en la irrealización y en una infantilidad *fuera-de-lugar*, contaminada y turbia, que se niega a desaparecer y a integrarse en un mundo poblado por fantasmas. Los interminables *devenires* sobreviven y se perpetúan en la música y en la imagen, glorificados por el tráfico incesante de la mercantilización y el consumo.

Con toda su originalidad, es importante recordar que la obra de Jackson se apoya, en algunos aspectos, en un género de larga tradición, cuyos antecedentes se remontan al esclavismo de los siglos xvi y xvii, sobre todo en Haití, donde se gesta la versión caribeña del zombi, vinculada a las leyendas populares que tematizan la explotación, el tráfico humano y la pérdida de territorios como consecuencia del colonialismo. Estos orígenes se encuentran ya fijados en la etimología misma de la palabra *zombi*, la cual deriva, según el *Oxford English Dictionary*, de la voz congolesa *nzambi* (dios/espíritu) y *zumbi* (fetiche). Sin embargo, los usos y adaptaciones del término *zombi/zombie* son más complejos y reflejan las reencarnaciones y reterritorializaciones de esta figura en distintos contextos históricos y geoculturales.[4]

La interesante vinculación que existe entre la obra del Rey del Pop y la temática racializada del arte zombi ha sido menos estudiada que otros aspectos de su producción. Sin embargo, tal relación permite una lectura mucho más política de la imaginería visual de Jackson y del modo en que su propia vida ilustra el conflicto racial y el tema de la victimización de los negros en las Américas, desde el período colonial en adelante. Su obra, de alcance masivo, pone sobre el tapete con una importante dosis de glamour el tema del conflicto racial, asimilando éxito y blanqueamiento de la piel, pero tematizando, de manera obsesiva, los procesos de transformación identitaria, que siempre

consisten en la mo(n)stración espectacularizada del conflicto interior. La condición dermatológica de Jackson, el vitíligo, que consiste en la pérdida de pigmentación, funciona como una especie de profecía de reconversión racial que afecta su imagen pública y a la cual el artista responde con una aceleración del proceso que confunde realidad y simulacro.

Así, la matriz de la obra de Jackson puede ser reducida, al menos en su vertiente principal, a la irrupción del monstruo que se esconde tras la máscara de la normalidad: el potencial terrorífico reprimido por las identidades públicas, la aparición del vampiro, zombi, fantasma, etc., como un *evento* destinado a impugnar las bases sociales y axiológicas de la cultura dominante y a desestabilizar el equilibrio del *statu quo*. Puede decirse que, más que ningún otro tema, el de la *represión*, es el gran tópico revisitado de manera continua en su producción audiovisual: represión de la raza negra tras la apariencia de la blanca, de la libido bajo formas sublimadas o vicarias de sexualidad, de la maduración de la personalidad bajo la elaboración de una infancia eterna y estereotipada, de la disfuncionalidad familiar y la falta de integración social bajo la representación de las hordas o cuadrillas de zombis, o similares caracterizaciones, que protagonizan sus efectivas coreografías, proponiendo formas alternativas de presencia social. Como se ha visto, la represión es el concepto fundacional en el análisis del terror, ya que este nos enfrenta a los aspectos de la personalidad o la experiencia que no deseamos enfrentar y que han sido relegados al inconsciente, enmascarados en la vida cotidiana bajo la trama simbólica.

De ahí la combinación de atracción y rechazo que nos produce el miedo como recuperación parcial de lo reprimido. La intensidad emocional y sígnica de la representación de lo reprimido en la obra de Jackson altera los ritmos afectivos y sociales en los mundos ficcionales en los que esos elementos se inscriben, provocando un impacto sensorial –estético– que facilita la canalización de tales contenidos, al mismo tiempo que los trivializa, al propiciar su cooptación ideológica a través del mercado.

ZOMBIFICACIÓN Y CONCIENCIA SOCIAL: EL MUNDO ZOMBI DE GEORGE ROMERO

Se considera que uno de los rasgos distintivos del género zombi es el de haber trasladado el tema del monstruo de las esferas cósmicas a la tierra, representando una forma degradada de humanidad que mantiene la narración fijada en esa cualidad antropomórfica, sin apelar a formas más imaginativas de hibridación y de deformidad. La monstruosidad del zombi reside en su constante evocación de

lo humano que persiste de una forma grotescamente residual donde el elemento maravilloso, que provoca atracción y a veces hasta deleite en algunos seres fantásticos (sirenas, unicornios, etc.), desaparece por completo para dejar lugar al rechazo y al horror. En el zombi lo monstruoso es la sostenida ambigüedad que lo sitúa en un intersticio ineludible y eterno, donde la muerte ha dejado de existir, dejando en su lugar una naturaleza corroída y persistente que sugiere una *posibilidad* de lo humano: la existencia sin conciencia, la alienación extrema, la pérdida progresiva del cuerpo, la descomposición de la socialidad, la encarnación del mal y su reproducción infinita.

La cultura zombi gira sobre una extrema economía de recursos y sobre el procedimiento de la repetición obsesiva de ciertas imágenes y comportamientos previsibles y mecanizados. La producción del terror se apoya en la similitud que el zombi guarda con lo humano, en su *diferencia* en la *identidad*. Thomas Fahy se refiere al aspecto de la repetición como mecanismo propio de la generación del horror y también como recurso para la comercialización de sus productos. Siguiendo a Carroll, insiste en que el género requiere que la historia se cuente una y otra vez, aunque con variaciones que permitan reavivar sus convenciones, desautomatizando la recepción y la interpretación del relato visual o literario, noción en la que se apoya la producción de múltiples secuelas, más o menos efectivas, según los casos, que ofrecen variantes que enfrentan a la audiencia a un abanico de posibilidades capaces de introducir la *diferencia* en la *repetición*.

En su forma moderna, la cultura zombi, que llega a constituir uno de los fenómenos más prominentes de la industria cultural del siglo xx, reconoce uno de sus momentos fundacionales en la novela de William Seabrook *The Magic Island* (1929), la cual es llevada al cine bajo el título de *White Zombie* (1932) y bajo la dirección de Victor Halperin. Protagonizada por Bela Lugosi y Madge Bellamy, esta película independiente y de bajo presupuesto mantiene el vínculo del tema con la cultura haitiana, ya que la anécdota se desarrolla en ese país.[5] Melodramática y de estereotipada construcción, el mérito principal del film es haber introducido el tema zombi en el mercado del entretenimiento a nivel transnacional en implícita asociación con el del vampirismo, que el propio Lugosi había representado el año anterior en su icónica interpretación del Conde Drácula. Asimismo, el film inscribe el tema de la raza en relación con la explotación colonialista, desarrollando una historia de amor y violencia en una atmósfera marcada por el vudú y los elementos sobrenaturales, teniendo como escenario sociocultural el cultivo de la caña de azúcar y la esclavitud. El año de publicación de *Magic Island* señala también el momento álgido de la Gran Depresión que afecta la economía estadounidense, generando una sensación de catástrofe y temor generalizado, atmósfera apropiada para la recepción de tramas

apocalípticas que reflejan y subliman sentimientos colectivos. Nuevamente el monstruo interactúa, de manera más o menos implícita, con los miedos sociales relacionándose con momentos de crisis.

En su vertiente literaria, el tema zombi se vincula también a las obras de Richard Matheson (1926-2013) –*I Am Legend* (1954)– y a la narrativa del ya citado Lovecraft, considerado el fundador de la moderna ficción de horror. La novela de Matheson, escrita en la línea temática de Drácula, articula los elementos de la guerra, la contaminación, la enfermedad, el apocalipsis, el vampirismo y el tópico del último hombre en una narrativa de tono existencial, donde se analizan aspectos como la supervivencia, el sentido de la vida, la otredad, los riesgos de la tecnología, etc.[6] *I Am Legend* demuestra el vínculo *de sangre* que existe entre vampiros y zombis, ya que en la novela de Matheson sus criaturas se alimentan de sangre, no soportan la luz del sol, repelen el ajo y pueden ser matadas con una estaca en el pecho. El proceso de diferenciación de lo monstruoso se basa así en una serie de continuidades e innovaciones (*diferencia y repetición*, en términos deleuzianos) que se registran dentro del dominio teratológico, espacio de fronteras móviles y porosas.

En cuanto a la obra de Lovecraft, ya antes aludida, su preferencia por la representación del «miedo cósmico» se expresa sobre todo en «The Call of Cthulhu» (1926), texto que representa los rasgos canónicos de la monstruosidad centrados en la figura del dios marino Cthulhu, el cual surge de la reunión accidental de elementos dispares llevada a cabo por los experimentos de un viejo arqueólogo y un joven escultor. Utilizando las características de todo monstruo (la hibridez, los atributos sobrenaturales, la representación del mal, la condición de *evento*, al mismo tiempo inesperado y profético), Cthulhu constituye el centro de un mundo subyacente que demuestra que la vida cotidiana enmascara una realidad terrorífica e incognoscible. Esta criatura demoníaca que vive bajo el mar, aunque constituye una amenaza para la humanidad, se convierte en un objeto de culto con muchos seguidores interesados en la exploración de los misterios oceánicos.

Característicos de Lovecraft son la dimensión cósmica de la monstruosidad y la utilización de elementos propios de la ciencia ficción para la creación de atmósferas emocionalizadas donde el miedo y su proyección trascendente ocupan un lugar predominante. Su cosmovisión, exenta de connotaciones religiosas, pero con claros vínculos con la mitología y el cientificismo, contiene elementos importantes de racismo que se manifiestan a distintos niveles en la concepción de su mundo ficticio. También es propia de su narrativa la exploración del adentro/afuera de la monstruosidad, como ejemplifica su relato «The Outsider» (escrito en 1921, aunque publicado como parte de *Weird Tales*

en 1926). En lo que tiene que ver con el tema del zombi, será su obra *Herbert West: The Re-Animator* (1922) la que operará como una de las fundadoras de esta etapa moderna del género. En esta producción se vuelve sobre el tema de Frankenstein al presentar al personaje de Herbert West como inventor de una solución química capaz de revivir cadáveres. El procedimiento, sin embargo, desata la violencia en estos seres atrapados entre la vida y la muerte, los cuales terminan aterrorizando a la sociedad.[7]

En 1943, Val Lewton produce, bajo la dirección de Jacques Tourneur, otro clásico del género, *I walked with a zombie*, film en el que se narra la experiencia de una enfermera canadiense en los campos azucareros de la isla caribeña de San Sebastián.[8] En esta posesión holandesa, sobre el telón de fondo del colonialismo, se desarrolla una historia que incluye racismo, amor y fuerzas sobrenaturales vinculadas a la práctica del vudú. La condición zombi aqueja en este caso a una mujer, si bien es ambiguo el origen de su mal, atribuido alternativamente a una enfermedad o a la «posesión» derivada del culto afrocaribeño, donde la magia se apoya, según muchas versiones, en el uso de hierbas de cualidad alucinógena. Edna Aizenberg se aproxima al género zombi representado en *White Zombie* y en *I walked with a zombie* a partir del tropo de la hibridación y a través del análisis de la relación entre género y clase (o condición social). En especial, observa las implicancias de la articulación de deseo sexual, otredad étnica y colonialismo. Señala con razón que las películas no hacen mención a la ocupación estadounidense de Haití, la cual comienza en 1915, bajo la presidencia de Woodrow Wilson, y se extiende hasta 1934, estando vigente durante el período en que se filma *White Zombie*. En ese contexto los estereotipos de primitivismo, barbarie, canibalismo y libertinaje de las sociedades caribeñas circulan libremente como parte del discurso de legitimación de la ocupación y de la «misión civilizadora» que la alentaba (462).[9]

Lizabeth Paravisini-Gebert observa la correlación entre elementos estéticos e ideológicos en la película dirigida por Lewton. Filmada en blanco y negro, tal producción resalta, por un lado, la asociación del elemento étnico afrocaribeño con el vudú y, por otro, la blancura de la protagonista «como símbolo de autoridad», contraste que hace aún más impactante la inserción de la mujer en el mundo de sensualidad, misterio y exotismo de las tierras que fueran arrasadas por la depredación colonialista.

Although thematically the movie strives to shed light on the island's history of oppression through its representation of the realities of plantation life, it is nonetheless dependent visually (and it is a strikingly visual film) on black/white oppositions that leave intact the identification of blackness with "Voo-doo" and of Vodou with what is only half comprehensible and half frightening. And at the core of the movie's visual

representation of blackness is a Vodou ceremony that has a white woman zombie as its centerpiece. (Paravisini-Gebert 44)

La relación erótica representada en las películas y la figura del zombi como identidad alienada, intersticial, instintiva y fuera de control fija la imagen de una carnalidad híbrida de fuerte valor simbólico, estético e ideológico, que solo puede ser leída sobre el telón de fondo de la dominación colonialista y de la «construcción» de la otredad del dominado. Como Aizenberg resalta, «Hollywood's zombie is thoroughly enclosed within a colonialist discourse that usurps history and identity. Here, hybridity menaces, unmasking the fear of black and white intermingling, the terror of black (male) bodies dominating whites» (462).

El politizado ambiente de los años sesenta da lugar a una renovación del género zombi, el cual ya había demostrado que dentro de los parámetros bastante rígidos de ese modelo podían realizarse innovaciones que aseguraban cierta ductilidad representacional, adaptando esta vertiente específica de las narrativas de la monstruosidad a diferentes públicos y a coyunturas políticas diversas, que tenían en común los temas de la desigualdad, la racialización y la explotación capitalista. Según Irven, el zombi parecía constituir el sueño del capitalismo, ya que representa la sumisión al amo; es decir, una fuerza de trabajo sin ideología, pasible de ser manipulada y en la que la enajenación se ha convertido en una segunda y dominante naturaleza que anula la voluntad y la memoria. Sin embargo, tiene la capacidad de transformarse en una máquina de guerra nomádica, exterior al Estado, caracterizada por su tendencia a la anarquía y a la subversión, como ilustra la película *Plague of the Zombies* (1966) dirigida por John Gilling. Desarrollado en Inglaterra, el film recurre al expediente de la enfermedad y el contagio y extrae el tópico del zombi de su ambiente periférico «natural», aunque mantiene el miedo provocado por el negro que amenaza el mundo blanco del capitalismo.[10] Se representa asimismo el elemento ideológico del vudú que viene a insertarse en el espacio social de los colonizadores, quienes temen ahora una reversión de la historia de dominación, con sus previsibles consecuencias económicas y políticas. Se considera que esta película es otra de las creaciones que preparan el camino para el desarrollo del género en las décadas siguientes.

En efecto, a partir de estos antecedentes que han sido retomados una y otra vez en nuevas versiones cinematográficas y en adaptaciones a distintas formas de mercantilización de la imagen (mercancías, historietas, literatura, música), el género zombi adquiere su forma actual con la obra fílmica de George Romero *Night of the Living Dead* (1968, 1990) y sus múltiples secuelas: *Dawn of the*

Dead (1978, 2004), *Day of the Dead* (1985), *Land of the Dead* (2005) y *Survival of the Dead* (2009).[11] La comercialización masiva del zombi comienza por desterritorializarlo, al trasladarlo de las plantaciones haitianas hacia los estudios de Hollywood. Tal proceso modifica su campo simbólico al hacerlo pasar del espacio social del capitalismo industrial al del capitalismo tardío, donde la relación entre productividad y consumo, e incluso entre producción y capital, ha sido superada por el incremento y aceleración de las relaciones financieras y la primacía del trabajo inmaterial. Siguiendo a Larsen,

> In pop culture the zombie is a twentieth-century monster and hence related to mass phenomena: mass production, mass consumption, mass death. It is not an aristocrat like Dracula or a star freak-like Frankenstein; it is the everyman monster in which business as usual coexists with extremes of hysteria (much like democracy at present, in fact). The zombie also straddles the divide between industrial and immaterial labor, from mass to multitude, from the brawn of industrialism to the dispersed brains of cognitive capitalism. (8-9)

El zombi replantea así la relación entre individuo y subjetividad, existencia y sujeto, y modifica radicalmente el vínculo vida/muerte, al hacer de esta última una forma de *valor* que se niega a ser destruido. Si al ser convertida en espectáculo la muerte constituye una forma de capital simbólico que puede ser explotado, acumulado y reproducido, el mundo del entretenimiento realiza la «curaduría» de la muerte y, como observa Shaviro, el zombi fija en su agónica trayectoria la posibilidad de una muerte inalcanzable (cit. en Larsen 12). *La muerte de la muerte* es un ejemplo de sobrerrepresentación que enfoca lo último que quedaba por morir después de la muerte del Autor, el Sujeto, la Historia, el Arte, el Hombre, la Ideología, etc. Al articular estas reflexiones, Larsen recuerda la frase emitida en el film de Romero *Survival of the Dead*: «Death isn't what it used to be» (12), con lo cual la representación del zombi plantea un nuevo paradigma del horror, el que consiste en seguir manteniendo, por toda la eternidad, una cualidad subhumana condenada a evocar sin remedio la condición ya perdida, como la ruina remite a la grandeza que ha quedado atrás. El mensaje, además de terrorífico, es radical e inexorablemente melancólico. Por eso puede afirmarse que, de todos los monstruos, el zombi es uno de los más emocionales y tristes, un ser, como Žižek notara, afincado en el sufrimiento y en la pérdida.[12] Respecto al modelo representacional que el zombi ilustra, indica Shaviro:

> These strange beings, at once alive and dead, grotesquely literal and blatantly artificial, cannot be encompassed by any ordinary logic of representation. In their compulsive, wavering, deorganicized movements, the zombies are *allegorical* and *mimetic* figures. They are allegorical in the sense that allegory always implies the loss or death of its object. An allegory is not a representation, but an overt materialization of the unbridgeable distance that representation seeks to cover over and efface […] the "living dead" emerge out of the deathly distance of allegory; their fictive presence allows Romero to anatomize and criticize American society, not by portraying it naturalistically, but by evacuating and

eviscerating it. Allegory is then not just a mode of depiction, but an active means of subversive transformation. (86)

En la producción paradigmática del film zombi se elaboran escenarios apocalípticos en los que aparecen, como en los antecedentes mencionados, elementos exógenos destructivos (radiación, epidemias, seres de otros planetas). Varios factores sociales son predominantes en la cosmovisión que informa el género zombi. El primero, el temor a los desviados efectos de la tecnología, que engendra realidades que no puede controlar; el segundo, el temor a sujetos desterritorializados o alienados de su medio natural que pasan a constituir una amenaza social (refugiados, prisioneros políticos, desposeídos, desplazados, marginales, indigentes, enfermos contagiosos, ilegales, exiliados, locos, etc.) y que merodean los espacios sociales representando un desafío latente a la seguridad y al *statu quo*. En tercer lugar, el temor que despierta la posibilidad de que existan formas de existencia donde el grado de enajenación obnubila la conciencia, prolongando un estado de sonambulismo colectivo, intersticial y degradado, que se disemina y dilata indefinidamente en el tiempo hasta abarcar la totalidad del cuerpo social. Algunos autores, como Stratton, reconocen el elemento de racialización que aparece en estos escenarios como miedo a la mezcla y a la pérdida de las cualidades distintivas de la civilización occidental. Esta temática, asociada a los aspectos salvacionistas del género, tiene un nuevo florecimiento, según algunos, a partir de 11 de septiembre de 2001, ante el temor al advenimiento de seres exógenos que amenacen con la destrucción total (Stratton, Dendle, Kyle W. Bishop).

Como Larsen asevera, en las películas de George Romero la alienación radical del zombi se expresa de manera elocuente en su incapacidad para hablar y en el hecho de que su presencia no ocupa el centro de la trama ni representa la esencia del mal; «it is a strange, tragicomic monster that displaces evil and its concept: the zombie isn’t evil, nor has it been begot by evil; it is a monstrosity that deflects itself in order to show that our imagination cannot stop at the monster» (13). La crítica ha notado que la obra de Romero realiza una inversión fundamental en el planteamiento de lo monstruoso, ya que, en lugar de expeler el conflicto y el horror fuera del espacio comunitario como elemento exógeno, ataca la interioridad de la cultura. En sus películas el problema no son los zombis sino los «héroes»: la policía, el ejército, es decir, las fuerzas que sostienen la discriminación, la exclusión social, el capitalismo y la militarización, y cuyo triunfo asegura la prolongación del sistema. La misma cualidad del simulacro fílmico en estas películas de bajo presupuesto expone groseramente la fragmentada discursividad cinemática como la condición de un

mundo que se deshace sin remedio y que ya no puede esconder los signos de su degradación. «La opacidad del zombi» y su «exceso semiótico» triunfan, en estos contextos, por la debilidad inherente del «orden» que se intenta restablecer (Larsen 5-6). De otro lado, como observa Shaviro, el monstruo es victimizado en muchas películas de horror, por lo cual el espectador tiende a identificarse con su figura pasiva y aplastada por el destino de anomalía que lo caracteriza (62). La individualidad del monstruo se diluye y pasa a ser un elemento más en la *mancha* de zombificación que lo contiene, dentro de la cual el zombi es el ejemplo más acabado de despersonalización.[13] En el zombi se disuelven las fronteras entre exterioridad e interioridad: en él la cualidad agónica de lo social se ha hecho carne y a su vez el zombi replica en el medio que lo rodea los atributos que lo caracterizan. Las formas de combatir al monstruo recuerdan peligrosamente tácticas de discriminación, xenofobia, militarización, violencia sistémica y exclusionismo, propias de la sociedad contemporánea (construcción de murallas para contener el avance del monstruo, uso de arsenal de guerra para combatirlo, paranoia frente a su *diferencia*, oportunismo del sistema que manipula el miedo en su beneficio, etc.).[14]

Romero reconoce el aspecto satírico y político de sus películas, donde el monstruo tiene la potencialidad de representar cualquier desastre o crisis, ya que su propia figura y su significado ilustran sobre todo la idea de la catástrofe.[15] Dunja Opatić resalta también el hecho de que el zombi se convierte en *Night of the Living Dead* en un individuo común que, sin embargo, como en *I Am Legend*, se siente tocado por la excepcionalidad de su situación y elevado a una posición proactiva y heroica en medio del apocalipsis, susceptible de asimilarse a algunos sucesos de los años sesenta (asesinato de Martin Luther King y Robert Kennedy), así como a acciones racistas, bélicas, etc. Diez años después, *Dawn of the Living Dead* sitúa ya la acción en un centro comercial, haciendo clara referencia a la expansión del consumo y al restablecimiento de las relaciones de poder en el capitalismo. El zombi caníbal que se reproduce como una infección social se reencarna en un zombi consumista. *Dawn of the Living Dead* ilustra una instancia más en el proceso de saturación global del espacio social, pues, como se indica en ese film, cuando el infierno es rebasado en su capacidad para contener a los muertos, estos caminan sobre la tierra.

Day of the Dead, por su parte, ofrecería una crítica al reaganismo en la etapa final de la Guerra Fría (Opatić 3). El zombi pasa de representar el mito del trabajo a ilustrar el mito de la guerra, o a proponer, como sugiere Opatić basándose en Deleuze/Guattari (*Thousand Plateaus*), una alianza de ambos:

These ‘predisabled people, preexisting amputees, the stillborn, the congenitally infirm, the one-eyed and

one-armed', all those mutilated to fit the needs of the State apparatus, awake from their mortified schizo state in the terrifying figure of the zombie war machine. The characteristics Deleuze and Guattari ascribe to the nomad war machine could also be ascribed to the zombie horde or the zombie pack. Their organization is numerical 'quantity is everywhere'. They destroy the striated spaces, all enclosures, turning them into smooth spaces. Zombies decode and deterritorialize the State apparatus bringing forth into visibility their mutilated form created by systemic violence. They are the 'deterritorialized *par excellence*'. (5)

De este modo la figura del zombi es inseparable de los temas del capitalismo como sistema de exclusión económica, política y social, como régimen de explotación y deshumanización, como forma de reificación de individuos y comunidades, como enajenación de la relación sujeto/trabajo, y como reproducción de relaciones de desigualdad, discriminación de raza y género, e incesante generación del consumo como una forma seudo-participativa en la vida social. El zombi constituye una imagen icónica que resume la espectralidad del capital y la presencia sin conciencia de los que Comaroff y Comaroff llaman «parias del proletariado», sujetos excluidos del sistema productivo y territorialmente desplazados, que en la figura del muerto-viviente visibilizan una historia que de otro modo se mantendría ausente de los imaginarios colectivos («Alien-Nation» 783). Como Lauro y Embry señalan en el «Manifiesto zombi», este personaje es por naturaleza anticatártico, no ofrece una resolución, sino que encarna un conflicto que se prolonga sin fin (94).

Land of the Living Dead (2005) constituye una propuesta satírica sobre el capitalismo en la que se introduce agudamente la relación entre raza y clase en una crítica alegórica a través de una trama situada en la ciudad de Pittsburgh, que incluye referencias a la situación del orden global y a las contradicciones que lo atraviesan. John Lutz ha analizado el film estableciendo un paralelismo entre la crítica al sistema de privilegios que la película representa y el modo en que la sociedad capitalista aparece conceptualizada en los escritos de Marx como sistema de intereses y antagonismos irreconciliables. La película redimensiona el impacto del zombi y su significación simbólica al multiplicar su presencia, convirtiéndola en una masa –en una multitud– de potencial revolucionario, capaz de organizarse con miras a una transformación social. El carácter instintivo del zombi y sus apetitos primarios son reemplazados por el deseo colectivo contra la opresión bajo el liderazgo del personaje negro Big Daddy, que representa en la obra de Romero una materialización de la capacidad del proletariado de alcanzar formas orgánicas de conciencia social y de movilizarse de manera efectiva. Big Daddy se opone al personaje de Kaufman, quien es la encarnación de la burguesía y de la opresión del sistema. El mecanicismo y la torpeza del zombi, individualizado como una excrecencia aislada del sistema, ha dado lugar a su potenciación ideológica, apoyada en el aglutinamiento numérico y en el salto

cualitativo a nivel cognitivo y organizacional.

Como señala Lutz, a partir de la codificación de la «narrativa de supervivencia» (*survival narrative*), la película expone las condiciones subhumanas de las masas zombis que representan a la clase obrera explotada por el capitalismo.[16] Como ha sido anotado por la crítica (Carroll y Tony Williams, citados por Lutz), el film incluye, junto a la denuncia de las complicidades de raza y clase en el capitalismo, una crítica al consumismo y a la alienación masiva, así como una representación de la relación centro/periferia, tanto a nivel internacional como dentro de los espacios nacionales y contextos locales. La idea, manejada en la película a diversos niveles, es que la sociedad explotada funciona como una masa zombi que finge estar viva. El nivel que complementa este *exposé* es el de la militarización que, como Lutz indica, remite a las consecuencias de 11 de septiembre e incluye elementos de paranoia social, cierre de fronteras y xenofobia, elementos de deshumanización y enajenación colectiva que confieren a la figura del zombi un significado alegórico claro y fuertemente politizado. Tiene lugar, de esta manera, la «dialéctica de la monstruosidad» de que habla McNally al aludir al proceso por el que las expectativas incumplidas de los desposeídos crean las condiciones para la aparición de un «monstruo rebelde» que buscará invertir el orden social utilizando el método que este crítico alude como «anatomía política», en contra del sistema dominante, como se observa también en el caso de *Frankenstein* (70).[17] El mensaje de la película de Romero no es, obviamente, optimista sino reflexivo y melancólico. Lo que se ha representado en el film es la monstruosidad del sistema y de sus legados deshumanizadores, es decir, la monstruosidad inherente a las estructuras del capitalismo. Sin embargo, permanece en estado latente la capacidad de la masa de lograr formas de conciencia social que permitan renovar la lucha.

La crítica ha notado que la cualidad del zombi pre- y post-Romero varía sustancialmente. No obstante, según Rosana Díaz-Zambrana, se mantiene el tema de la voluntad enajenada y del control social.

> Si el zombi pre-Romero estaba sujeto a los caprichos de otra voluntad tiránica, ya fuera un médico inescrupuloso o una invasión alienígena, el zombi post-Romero sigue, en muchos aspectos, también esclavizado por otro tipo de poderes tal vez menos aparentes pero ejerciendo igual o mayor fuerza sobre la voluntad y conducta del individuo. (*Terra Zombi* 18)

Vinculado a lo abyecto, el zombi desintegra los límites entre lo natural y lo humano, entre la legalidad y el caos. Por esta razón su imagen se mantiene, emblemáticamente, como indicio de una crisis civilizatoria, ya no solo coyuntural sino sistémica, que parece alcanzar todos los niveles de experiencia social.

ESPECTACULARIZACIÓN Y CONSUMO: EL *GLAM GOTHIC* COMO LÍNEA DE FUGA (DAVID BOWIE ET AL.)

El consumo del monstruo como mercancía simbólica es solo similar a la voracidad que lo caracteriza: instintiva, indiscriminada e inagotable. Entronizada en todos los estratos de la cultura, la monstruosidad vampírica invade los espacios audiovisuales transnacionales y prolifera en la literatura y las artes visuales (films, música, videojuegos), mientras se multiplica en una serie inabarcable de objetos *kitsch* que reproducen al infinito una imagen *prêt-à-porter* que, de Drácula en adelante, conjuga elegancia, misterio y sensualidad, haciéndose atractivo para audiencias masivas y dispares. Junto a rostros icónicos como los de Einstein y el Che Guevara, que en los imaginarios colectivos se vinculan con la noción utópica e idealista del conocimiento y del cambio social, la figura del vampiro se asocia no solo con el deseo de vivencias inéditas, sino con la apertura de horizontes que supuestamente remiten a espacios de goce y emocionalidad exacerbada.

La hibridez del vampiro no se agota en sí misma ni se resume en la articulación de los atributos humanos y sobre- o subhumanos que la integran. A medida que su sobreexposición en el mercado va desgastando su valor de choque y agotando sus significados posibles, la figura del vampiro se presta a nuevas combinatorias a través de las cuales se vincula con otros personajes de la teratología contemporánea: hombres-lobo, zombis y cíborgs, que representan devenires posibles y alianzas innovadoras que conectan distintos dominios de lo social. Como ha sido visto, esos constructos mixtos constituyen entidades liminales, fronterizas, en las que se expresan metafóricamente contenidos que exponen el malestar de la modernidad y la crisis de los grandes sistemas explicativos que la sustentaran. En la postmodernidad se acentúa la condición fragmentaria de lo social y se atomizan las totalizaciones que dieron sentido a la contemporaneidad, fundadas en la primacía de la razón instrumental y en sus correspondientes regímenes de verdad.

Aunque en tanto construcción epistémica experimental y alternativa el monstruo tiene una larga tradición en todas las culturas, las nuevas aleaciones existenciales que toman forma en la corporalidad anómala del monstruo (post)moderno expresan la crisis categorial de nuestro tiempo y la pérdida de la certeza en la capacidad de los lenguajes tradicionales para expresar, por medio de la palabra o de la imagen, un mundo de interrogantes y emociones que parece rebasar esos códigos. Estas figuras en las que se articulan diversos niveles de hibridación (el vampiro-cíborg, el hombre-lobo, etc.) representan un mundo

desafiado desde adentro por los productos de la cultura, que parece no poder contenerlos y se ve excedida por sus propias creaciones. Expresado bajo la forma del simulacro, el pastiche o el *kitsch*, este rebasamiento semiótico, materializa la contradicción de nuestro tiempo, en el que la tecnología aparece, desde ciertas perspectivas, como una serie de dispositivos deshumanizantes que combinan un hálito salvacionista con la ansiedad postindustrial que se enfrenta a la necesidad de redefinir la utopía social dejando atrás los mitos de la modernidad.

Latham ha realizado un exhaustivo estudio de las relaciones entre los procesos de regulación del mercado en la era posfordista y la ideologización de la juventud, entendida no como un sector social definido y cuantificable, sino como un conjunto de cualidades que deben ser capturadas (flexibilidad, durabilidad, etc.) tanto en el polo de la producción como en el del consumo masivo. La *cíborgización* de la juventud en la era postindustrial ha hecho de cada joven una terminal en la que confluyen múltiples redes de poder telemático que se diversifican en los dominios del trabajo, del juego, del consumo, de la socialización, etc. Por su fuerte contenido emocional, así como por la preeminencia de los aspectos visuales y anecdóticos que la sostienen, la industria masiva de lo monstruoso tiene en el joven uno de sus principales consumidores y un tipo de receptor ideal, que suma a los deseos y frustraciones de su tiempo la avidez sensorial, la descreencia en la capacidad totalizadora (aglutinante y cohesiva) de la cultura dominante y la diversificación de horizontes de expectativa en el campo de la comunicación y del consumo. La producción de discursos literarios y/o visuales que tienen en su centro las imágenes emblemáticas del vampiro y el cíborg ofrecen una articulación de dominios simbólicos que conecta al consumidor con tradiciones de larga data, a la vez que con una visión futurística donde el monstruo actúa, de acuerdo con su naturaleza, como un signo profético de fuerte carga afectiva y fácil asimilación intelectual. La alianza del vampiro y el cíborg ensambla contenidos de horror primitivo y avance tecnológico, produciendo en la postmodernidad no ya –o no solamente– un mensaje apocalíptico, sino un discurso utópico de apertura y de transformación cultural.[18]

El prototipo del vampiro *yuppie* que articula sofisticación, tecnología, sensualidad y consumo burgués, figura que cuenta con innumerables representaciones en la cultura actual, se encuentra fijado paradigmáticamente en la novela de Anne Rice *Interview with the vampire* (1976), llevada al cine en 1994 bajo la dirección de Neil Jordan y protagonizada por Brad Pitt, Tom Cruise y Antonio Banderas.[19] Formalmente, la obra innova en la presentación del punto

de vista, ya que desplaza la narración hacia una modalidad de relato autobiográfico, donde son las propias palabras del vampiro las que construyen su historia, y no la perspectiva exterior que se utiliza, por ejemplo, en el caso de *Drácula*. Por otro lado, la novela de Rice reproduce el escenario de la plantación y la esclavitud propia de las narrativas de zombis, pero localizándolos en los campos de Louisiana y aderezándolos con el *glamour* de la superproducción cinemática que acumula palimpsésticamente simulacro sobre simulacro, dando por resultado una narración hiperbólica que reproduce, con la ayuda de un arsenal de efectos especiales, los lugares comunes del género.[20]

En un mismo registro, *The Hunger* (1983), dirigida por Tony Scott y protagonizada por Catherine Deneuve, David Bowie y Susan Sarandon, constituye otro de los clásicos producidos por la industria del espectáculo desde las últimas décadas del siglo xx. El film se centra en un triángulo amoroso donde a partir del vampirismo femenino y la bisexualidad (o, según Latham, el «narcisismo homoerótico») se intenta crear un *tour de force* visual y argumental en un género altamente codificado. Se considera que la actuación de Bowie constituye un momento crucial en el desarrollo de la cinematografía vampírica, ya que su imagen andrógina y mutante, más que encarnar al monstruo, representa el abanico infinito de la monstrificación, donde son los devenires los que capturan la intensidad emocional y visual del espectáculo. Podría decirse que, como pináculo de la estética de la monstruosidad postmoderna, Bowie representa la *crisis* del modelo, entendiendo la palabra *crisis* en su acepción original de momento *de ruptura y de cambio*. Esta idea se expresa en la música que acompaña la apertura del film, donde el conjunto musical británico Bauhaus interpreta «Bela Lugosi's Dead», canción considerada una de las composiciones icónicas del *gothic rock*, a través de la cual se adelanta la promesa de una manera nueva de abordar la temática y las estrategias representacionales que se utilizan para su desarrollo.[21] Sin embargo, el vampirismo es, ya a la altura de su avanzado desenvolvimiento artístico e intermediático, no solamente una vertiente de fuerte contenido simbólico, sino también un recurso para la canalización de otros contenidos que tienen que ver con temas tan variados como las políticas de género, la relación entre arte y mercado, la seguridad pública, los viajes espaciales y la economía globalizada.

Latham destaca la importancia que tuvo en su momento el artículo de Anne Rice publicado en la revista *Vogue* (noviembre de 1983) bajo el título «David Bowie and the End of Gender», en el que la escritora se refiere a la elegante ambigüedad sexual del artista británico, que parece contener un mensaje que anuncia las posibilidades de una transformación histórica del género, proceso

que Rice interpreta como signo de los tiempos y como uno de los elementos que explicaría el modo en que Bowie logra atraer y fanatizar los imaginarios colectivos. La composición de su libro *The Vampire Lestat* (1985) habría seguido el modelo representado por la *persona* ficcional y pública del artista, proponiendo un protagonista que encarna a una estrella andrógina del rock que abraza su ambigüedad y su *diferencia*. Al mismo tiempo, una de las más interesantes innovaciones de Lestat habría tenido, según Latham, un cariz más político, ya que habría divulgado a niveles masivos la cualidad vampírica hasta el punto de haber diluido el aristocratismo puro del vampiro clásico en una versión mucho más «populista», democratizada y doméstica.[22]

El papel interpretado por Bowie en *The Hunger* es solo un fragmento en el caleidoscopio performativo de este artista que va formando y deshaciendo imágenes de manera constante, sugiriendo que el significado *total* solo puede aprehenderse no por la suma de los fragmentos, sino contrariamente por el compromiso que se establezca con su desagregación permanente. La obra multifacética de Bowie ha ido generando a lo largo de décadas la figura icónica del artista como repositorio de valores, conductas e imágenes alternativas y contraculturales donde el mensaje de esperanza para la humanidad que siempre subyace en esa producción parece vincularse justamente a la conciencia y despliegue de sus mutaciones, y a la traducción instantánea de catástrofe en espectáculo, es decir, a la teatralización de una crisis total que se revela como estetización radical, como la propuesta de una salvación por medio de la imagen, portadora de libertad y reveladora de niveles ocultos de realidad y deseo.

A través de un complejo *performance* que incluye música, actuación teatral y fílmica, moda, publicidad, etc., Bowie desarrolla un arte experimental y rupturista que explora las posibilidades de la corporalidad y del *aura* como proceso autogenerado en el que se descompone la unicidad de lo *(id)entitario* en *multiplicidad*, noción incluyente que acoge la heterogeneidad y la hibridez como rasgos fundacionales y constitutivos. Los elementos identitarios solo son aprehensibles a través de la desagregación y la acumulación caótica, como producción continua de *diferencia* y como intermitencia de propuestas que surgen y se desvanecen en la fugacidad del espectáculo. *Lo que es* no es *lo que ha sido y lo que sigue siendo*, lo *idéntico a sí mismo*, sino lo que acaba de ser y de desaparecer, es decir, el simulacro de la presencia/ausencia que elude los condicionamientos espacio-temporales, que rechaza las nociones de origen y de finalidad, y disuelve las fronteras entre lo animal, lo humano, lo monstruoso y lo maquínico, lo imaginario y lo real, rechazando compartimentaciones de raza y definiciones genéricas y sexuales. Se trata de una estética de transubstanciación donde cada estado evoca otros y se autocancela antes de cristalizar en una

fijación material que defina y restrinja lo posible. Esto se expresa con particular énfasis en la etapa inicial de la actuación de Bowie caracterizada por el *glam rock* que hace uso de vestuarios, maquillajes y escenarios extravagantes, sobre todo en la década de los años setenta. Cada propuesta abre constelaciones efímeras de sentido que abarcan la multiplicidad sin contenerla, que no aspiran a la totalidad, sino a mantener la fragmentariedad y la hibridación radical en un estado de mutación constante, inapresable. Esta versión fugitiva del ser sustituye identidad con subjetividad, enfatizando el proceso mismo de la mo(n)stración, trayecto acelerado y espectacularizado de devenires que enfatizan cada instancia no como punto de llegada sino como línea de fuga, como salto hacia un horizonte que continúa alejándose. Estos ciclos de mutaciones captan la naturaleza y sustancia de lo monstruoso: la anomalía como teatralización de lo que *no es*, como reemplazo rizomático de la cosa y del ser por su fantasma.

El tema del monstruo subyace en todas estas formulaciones más por la esencia de lo monstruoso y por la teatralización mo(n)strativa que por la evocación o la recreación de las formas convencionalizadas del género de horror o de sus formas consabidas de representación. Lo monstruoso es el apartamiento permanente de las formas conocidas de lo humano, la glorificación de su anomalía, la creación de un mundo en el que lo real merodea y aterra por la posibilidad de materializarse y anular el espacio evanescente y emancipatorio de la fantasía. Se trata de un universo espectacularizado, donde todo es imagen, destello de la apariencia o de la máscara. Todo es espectacularización, despliegue visual. Todo (hasta lo musical, o principalmente lo musical) existe para ser mirado. El tema de la mirada, esencial en la estética de lo monstruoso, adquiere en Bowie un significado especial, fetichizado en la pupila izquierda del artista, dilatada a raíz de un golpe recibido a sus quince años, hasta el punto de convertirse en un ojo *otro*, que ha sido interpretado como un dispositivo robótico o como una alteración óptica que le permite mirar hacia adentro, percibir realidades ocultas y proyectarlas, como si fuera un foco, sobre el escenario para consumo colectivo.

No por casualidad, la estética de la mo(n)stración que caracteriza la obra de David Bowie se concentra, en un momento cumbre de su carrera teatral, en la representación de Joseph Merrick, el «hombre elefante» que constituyera también una obsesión para Michael Jackson (ver nota 130). La brillante interpretación de Bowie capta la subjetividad anómala de Merrick y recrea en la gestualidad teatral la vivencia dramática de la *diferencia* (física, psicológica, afectiva, social), traduciendo la gramática corporal en atmósfera, ritmos, pausas y hiatos que prescinden de prótesis y maquillajes para la transmisión de esa forma anómala e intersticial de existencia de un ser radicalmente *fuera-de-lugar*,

victimizado a la vez por la naturaleza y la cultura. La atracción de lo monstruoso se vincula, como en Michael Jackson, a la irradiación de sublimidad que se asocia con la vivencia del límite y con sus formas posibles de representación simbólica, pero se refiere también, podría especularse, en un terreno más autobiográfico, a la conciencia de sí como captación de una *diferencia* que permite acceder a formas otras de percepción y de interpretación de lo real. Lo monstruoso funciona, en estos casos, como materialización de una otredad que produce, de modo simultáneo, repulsión y atracción, horror y deseo, formas liminales que desfamiliarizan lo real y que ponen a prueba los umbrales de tolerancia de la sociedad contemporánea. Circulan asimismo referencias múltiples a las experiencias paranormales que Bowie habría experimentado durante su visita al castillo donde había residido el famoso ocultista británico Aleister Crowley, según relata Marc Spitz, biógrafo del cantante, en *Bowie* (2009). En ese entorno se habría sentido afectado por fuerzas maléficas y demoníacas.[23]

El proceso de proliferación de la imagen, que es esencial en la estética monstrificada de Bowie, se manifiesta también en la serie de personajes que en distintos momentos de su carrera van surgiendo como constelaciones simbólicas y visuales en las que se combinan fantasías, estados emocionales, escenarios visionarios y subyugación tecnológica, que incluyen en ocasiones elementos históricos y referencias culturales. Entre esos imaginativos seres de ficción se destaca el astronauta Major Tom que aparece en «Space Oddity» (1969) flotando en la estratósfera, situación que captura la ansiedad vinculada a los viajes interplanetarios en el año del aterrizaje de Neil Armstrong en la Luna, comandando el *Apolo 11*. Otro de los icónicos personajes del repertorio de Bowie es Ziggy Stardust, perteneciente al quinto álbum de este artista, el cual lleva por título *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars* (1972). Ziggy Stardust es una figura andrógina extraterrestre de orientación bisexual y, como su creador, una *superstar* en el mundo del rock. Stardust funciona como un *alter ego* de Bowie: expresa opiniones políticas y culturales, practica la promiscuidad sexual y abusa de las drogas. El personaje muere en el escenario a manos de «los infinitos», seres también extraterrestres constituidos por antimateria que lo atacan, obteniendo a través de los fragmentos de su cuerpo la capacidad de hacerse visibles. El tema de la información, relacionado con lo extraterrestre aparece también tratado en la película protagonizada por Bowie *The Man Who Fell to Earth* (1976) y dirigida por Nicolas Roeg, donde el artista encarna a un humanoide que proviene de un mundo agonizante y desertificado, y que llega a la Tierra en una misión desesperada en busca de salvación para su raza.

En los mundos de Bowie, en los que abundan duendes, seres extraterrestres, elementos maquínicos, zombis, espectros y demás criaturas extraordinarias, siempre aparecen rasgos de lo monstruoso e innovaciones en la representación de lo humano, siendo constante el tema de la salvación concebida como un *evento* interplanetario, es decir, como la buena nueva que el *performance* anuncia y representa reiteradamente. En este sentido, quizá sea *Lazarus*, última producción de David Bowie, presentada en su versión digital en diciembre de 2015, la forma más dramática de esta relación que viene mencionándose entre crisis y fragmentación de la imagen, ya que en los umbrales de la muerte, en una coreografía de connotación autobiográfica, la corporeidad –a punto de desaparecer– es reemplazada por la permanencia virtual del fantasma, que en su misma atemporalidad conquista una vida *otra*, digitalizada, que le asegura continuidad y trascendencia.

Como puede advertirse, a lo largo de décadas, la vertiente folclórica y localista que constituyera originalmente una de las fuentes temáticas de la narrativa de vampiros va dando lugar a combinaciones épicas, melodramáticas o farsescas, que intentan insuflar nueva vida en los estereotipos argumentales y ubican los relatos en escenarios vinculados al capitalismo tardío (los centros comerciales utilizados en reemplazo de los castillos góticos, ya desde George Romero, y los espacios cibernéticos, electrónicos o interplanetarios, como alternativa a las plantaciones y entornos tétricos en los que proliferara el vampirismo «étnico» y el sonambulismo zombi). Se enfatiza no solo el aspecto tenebroso de la tecnología contemporánea, sino la ansiedad que acompaña a la vivencia de la postmodernidad, en la que se prolongan miedos ancestrales, reciclados a través de una nueva parafernalia simbólica. Los terrores de antaño se integran a los horrores propios de nuestro tiempo (contagios bioquímicos, terrorismo, duplicaciones quánticas, robo de órganos, desastres ecológicos). Tal combinatoria permite vislumbrar, en muchos casos, las similitudes y continuidades que existen entre formas premodernas, modernas y postmodernas de terror, dejando al descubierto la relación que guarda ese sentimiento con ansiedades políticas, económicas y sociales.

Las nuevas entregas de esta narrativa literaria y fílmica han servido de base para nuevos análisis sobre las relaciones entre el tropo del vampirismo y el desarrollo del consumo, así como entre capital y subjetividad. Estudios realizados acerca de este fenómeno lo elaboran como economía libidinal donde los elementos eróticos se interrelacionan con el deseo de la posesión de mercancía, asimilando la seducción vampírica al efecto que causa el objeto al ejercer su magia en el mercado. Algunos enfoques tienden a valorizar el elemento del placer y el empoderamiento que se produce a través del consumo,

considerando que este constituye una práctica potencialmente subversiva en la medida en que tiende a transgredir las líneas divisorias entre hombre y mujer, lo doméstico y lo público, sensualidad y racionalidad, individualidad y colectividad, mientras canalizan una forma de participación en el espacio público y en la vida civil que atraviesa fronteras de género, clase y raza.[24] Sin embargo, las consideraciones que a veces se extienden hacia la glorificación del consumo como forma de democratización y de integración cívica deben ser matizadas y sujetas al análisis político-ideológico para que entren en consideraciones factores vinculados a la consolidación y naturalización de la desigualdad, la reproducción de alienación y la manipulación de horizontes de expectativas en la sociedad de control.

En todo caso, resulta obvio que el estudio de estas formas de mercancía simbólica y de los alcances que adquiere su circulación masiva a nivel planetario requiere un análisis de los públicos a los que se dirige y de los contextos sociales de producción/recepción del producto en distintos momentos históricos. El estudio de culturas juveniles, estrechamente vinculado al del consumo teratológico masivo, implica la consideración de las formas de estructuración de los espacios sociales, de los tiempos productivos y de las alternativas que ofrece la sociedad actual. La juventud constituye el eslabón fundamental entre los niveles del trabajo y del ocio, un espacio que la cultura del monstruo viene a llenar como una prótesis que se integra al cuerpo social. El monstruo encarna la diferencia y la anomalía en un mundo estandarizado capaz de co-optar la *multiplicidad* y convertirla en la única forma posible de identidad en tiempos de globalización. Esto explica la popularidad de *shows* televisivos (y de sus correspondientes extensiones hacia el mundo del cine, los videojuegos, cómics, etc.) del tipo de *The X-Files* (1993-2002), serie creada por Chris Carter, donde se combinan elementos de la ficción dramática, horror, misterio y actividad paranormal, ofreciendo un repertorio siempre renovado de monstruosidades provenientes del mundo de la ciencia ficción. El show se apoya en la interacción entre realidad fáctica y fantasía, así como en la dicotomía de los personajes centrales, que encarnan la apertura hacia realidades paranormales que desafían los límites de lo conocido y el escepticismo hacia todo lo que exceda la verificabilidad de la ciencia. El monstruo opera en esta serie como dispositivo de conexión posible entre ambas posiciones. Sin embargo, la serie no ha dejado de ofrecer torsiones ideológicas muy marcadas en torno a algunos temas, como por ejemplo la inmigración, que aparece *monstrificada* en uno de los capítulos de la cuarta temporada titulado «The World Turns», en el que se representa a individuos indocumentados como un peligro social, al ser personas que viven vidas «pequeñas», llenas de fantasías compensatorias y que por sentirse

rechazados recurren a la violencia. La representación del inmigrante latino como malvado, ávido, primitivo y libidinoso se relaciona en este capítulo de la serie con el mito del chupacabras y con la idea de la infección que se expande por el cuerpo social.[25]

Otro ejemplo, en un registro dirigido a audiencias juveniles, es *Buffy the Vampire Slayer* (creada por Joss Wheadon, 1997), donde se presentan situaciones que articulan horror, romance, melodrama, artes marciales, ciencia ficción y comedia musical. El tema del monstruo, enmarcado en las dinámicas de los colegios de enseñanza media, provee enfrentamientos estereotipados entre los representantes del mal y la protagonista/heroína, representada por Sarah Michelle Gellar, quien además de poseer fuerza y agilidad física excepcionales tiene el don profético que en general se le manifiesta durante el sueño. A un público similar se dirige la serie de cuatro novelas que bajo el título general de *Twilight* fueron publicadas por Stephenie Meyer entre 2003 y 2008, dando lugar a adaptaciones televisivas y cinematográficas de gran éxito. Criticada a menudo por su contenido antifeminista, la serie *Twilight* tiene como centro a una joven que se enamora de un vampiro de 104 años que se alimenta de sangre animal. Resulta evidente que, con atención al mercado, el mito del vampirismo ha sido sometido sobre todo por la industria televisiva y cinematográfica a múltiples reciclamientos que han llegado a agotar la matriz teratológica y a saturarla de contenidos vinculados al erotismo, al consumo y a la rebeldía juvenil, sin profundizar demasiado en problemáticas que ocuparon la agenda del género en muchas de sus realizaciones anteriores.

---

1 Ver al respecto Daston y Park, Beal y Santiesteban Oliva.

2 Sobre Michael Jackson, ver Randy Taraborrelli y David Yuan.

3 Respecto a la atracción de Michael Jackson por la monstruosidad real, es conocida su fascinación con el «hombre elefante», tanto con el film *Elephant Man* (1980) dirigido por David Lynch como con el caso real, la vida de Joseph Carey Merrick (18621890), en la que la película se fundara. Taraborrelli y Yuan consignan el interés de Jackson en esa película, que habría visto, obsesivamente, más de quince veces. Luego de leer libros al respecto y de realizar una visita a Londres para examinar los restos de ese fenómeno humano, Jackson habría manifestado interés en adquirir el esqueleto, que se encontraba en posesión del London Hospital Medical College. Según Yuan, la imagen de Jackson en la cámara de vidrio es similar a la del hombre elefante en su vitrina, similitud que se extiende a la condición de ambos como ejemplos de anomalía y des-identidad y como seres-objeto que existieron para la miráda pública. Jackson habría considerado que su propia lucha contra la decoloración de la piel (vitíligo) de alguna manera constituía un rasgo diferenciador –monstruoso– cuyos efectos se acrecentaban por su constante exposición pública (375-377). La pasión de Jackson por la historia de Merrick lo une a otra

de las grandes figuras del rock, David Bowie, quien protagonizara en los años ochenta al mismo personaje en la obra de teatro dirigida por Jack Hofsiss.

4 Algunos autores vinculan la voz *zombi* con el término creole *jumbie* del área de Louisiana, que significa sombra en español y remite a *les ombres* (las sombras) en francés (Rushton y Moreman, «Introduction» 3). Según Sarah Julieth Lauro y Karen Embry ciertas diferenciaciones ortográficas sirven para marcar distinciones en el significado de los téminos y en las vertientes de las que surgen. Mientras que el *zombi* hiatiano surge de las plantaciones y encarna la sublevación de los esclavos, el *zombi* remite a su importación americana, vinculándose a la crítica del capitalismo tanto como a la del comunismo (como en la película *Invasion of the Body Snatchers* [1978], dirigida por Philip Kaufman). El zombi ilustra asimismo el contagio viral (como en *28 Days Later* [2002], dirigida por Danny Boyle). «In its passage from *zombi* to *zombie*, this figuration that was at first just a somnambulistic slave raised from the dead became evil, contagious, and plural» (Lauro y Embry 88). George Romero habría sido el responsable de esta reencarnación del *zombi* en *zombie*. Otra forma futura sería, según estas autoras, la del *zombii*, forma espectral y posthumana que sigue la dirección de maquinización expuesta por Haraway en sus ideas sobre el *cyborg*, articulando así otras formas de hibridación que incluyen elementos ajenos a lo humano.

5 Sobre *White Zombie*, ver Ann Kordas.

6 *I Am Legend* fue objeto de varias adaptaciones cinematográficas bajo los títulos de *The Last Man on Earth* (1964), *The Omega Man* (1971), *I Am Legend* (2007), *I Am Omega* (2007). La novela de Matheson también serviría de inspiración a la película de Georges Romero, *Night of the Living Dead* (1968). A partir de estas obras, el tema zombi se populariza en distintos géneros invadiendo el mercado hasta nuestros días.

7 La obra de Lovecraft da base a la serie *Re-Animator* dirigida por Stuart Gordon (1985), así como a historietas, video-juegos y música que utiliza como *leitmotiv* el tema típicamente zombi de la «re-animación».

8 Ver al respecto Edna Aizenberg.

9 Aizenberg se apoya en la obra fundamental de Michael Dash, quien analiza las formas de representación de la cultura haitiana en la literatura producida en Haití y EE. UU. desde el siglo xix. Dash atiende a la circulación de los estereotipos que fijaron una versión de misterio y primitivismo acerca de ese país, que aún perdura, estudiando los procesos de reescritura de la imagen denigratoria de la cultura nacional realizada desde la literatura haitiana.

10 Sobre la relación entre zombis y anarquía ver, además de Irven, Elun Gabriel.

11 De la primera película opina Jorge Fernández Gonzalo en *Filosofía zombi*: «Vemos en este primer film de la saga algunos de los puntos clave a la hora de manejar el fenómeno zombi. Sensación de agobio, proximidad creciente de la amenaza, ausencia de razones que nos indiquen cuál es el motivo que ha desplegado el apocalipsis» (20).

12 Ver al respecto Larsen 16 n32, donde este crítico recupera la observación de Žižek sobre la tristeza del monstruo (Žižek, *Looking Awry* 22-23).

13 «Mímesis and contagion tend to efface fixed identitites and to blur the boundaries between inside and outside» (Shaviro 53).

14 Ver al respecto Dunja Opatić.

15 Ver, por ejemplo, las declaraciones de George Romero en *Cinema Blend*, donde expresa su escepticismo acerca de los nuevos exponentes del género, en el que cabría citar *World War Z* (2013), dirigida por Marc Forster y protagonizada por Brad Pitt, donde los zombis despliegan una acelerada movilidad que contrasta con su característico y vacilante merodeo. Similar opinion le merecen los films británicos *28 Days Later* (2002) y su secuela *28 Weeks later* (2007), dirigidas por Danny Boyle, donde se desarrolla, en un típico escenario postapocalíptico, el tema de la contaminación y el contagio.

16 Al respecto consultar Tony Williams y John Lutz.

17 McNally se refiere a esta dialéctica de la monstruosidad en el caso de Shakespeare, quien, a través de

un sistema polifónico, combina elementos de la cultura popular, la creencia y la cultura clásica principalmente secular, poniendo en juego un amplio espectro de formas posibles de conciencia social. En el mundo shakespeareano, lo monstruoso –utilizado freceuntemente como calificativo– remite a un exceso de individualismo, a la ruptura de los vínculos de reciprocidad. «Monstrosity thus takes the form of ruptures in social convention and obligation induced by unfridled individualism», actitud que se extiende a la relación entre el individuo y el cuerpo político, como expresa el concepto extraído de *Coriolanus* (1608): «Ingratitude is monstrous; and for the multitude to be ingrateful, were to make a monster of the multitude» (cit. por McNally 62-63).

18 Para una discusión exhaustiva de estos aspectos de la cultura pop en relación con el género vampírico y particularmente con *The Hunger* y otras películas vinculadas al tema, ver Rob Latham, cap. 3: «Voracious Androgynes», muchas de cuyas referencias se utilizan aquí. Latham trabaja sobre todo el tema del consumo juvenil y sus cruces con el vampirismo en sus representaciones literarias, musicales y performativas.

19 La narrativa de Rice se continúa en una secuela de diez novelas, entre ellas *The Vampire Lestat* (1985), la segunda de la serie, que diera lugar a adaptaciones musicales, cómics, etc. Las novelas elaboran, entre otras cosas, las voces narrativas, produciendo relatos enmarcados, historias que circulan entre distinto narrador, la coexistencia de vesiones contradictorias, etc.

20 *The lost boys* (1987) de Joel Schumaker es otro ejemplo del género en el que se desarrolla el tema del vampirismo en una narrativa que no excluye elementos de comicidad, pero que tampoco logra abandonar los previsibles clichés temáticos y visuales.

21 La composición, que dura más de nueve minutos, fue grabada en Inglaterra en 1979 por el sello *Small Wonder*, siendo considerada una pieza clave en el género gótico y desde entonces asociada con la redefinición del vampirismo. Este se va apartando de sus raíces folclóricas al ser lanzado a los escenarios globales como producto *pop* en torno al cual se organiza una subcultura de larga duración. La cubierta del disco incluye una imagen tomada del film de D. W. Griffith, *The Sorrows of Satan* (1926). Estos elementos muestran hasta qué punto *The Hunger* constituye un proyecto concreto de inscripción innovadora en la tradición *multimedia* del vampirismo, estableciendo un diálogo con puntos de referencia claves del mismo en distintos registros.

22 Sobre *The Vampire Lestat*, ver Latham 124-137.

23 Tal residencia era en ese tiempo propiedad de Jimmy Page, guitarrista de *Led Zeppelin* y amigo de Bowie. Una experiencia similar tendría lugar en la casa de Glenn Hughes, bajista de *Deep Purple*, donde Bowie habría «sentido vibraciones malignas». Ver al respecto Marc Spitz y David Buckley.

24 Ver al respecto Anne Friedberg y Don Slater, citados por Latham 34.

25 Ver al respecto los análisis de Katherine Kinney y William Calvo-Quirós, quienes analizan esta utilización de la monstruosidad en relación con los imaginarios del miedo posteriores al fin de la Guerra Fría, cuando se exacerba la animadversión contra los inmigrantes y se identifica la frontera como una zona demonizada.

VII.

Monstruos al margen

HIBRIDACIÓN RADICAL Y SUJETO POPULAR EN AMÉRICA LATINA

Al comienzo de su libro *From Amazons to Zombies. Monsters in Latin America* (2015), ya citado, Braham observa que en América Latina, desde el Descubrimiento, muchos espacios geográficos recibieron el nombre de monstruos: Amazonas, Patagonia, Caribe, entronizando la idea de lo monstruoso (y con ella, la de lo primitivo, lo fantástico, pero también lo abyecto y esotérico) en la identidad geocultural americana. Es sabido que tales atributos formaron parte del sistema cognitivo que acompañó, desde el comienzo, la empresa de la conquista y colonización de territorios transoceánicos, y que sirvió, entre otras cosas, a los procesos de otrificación de poblaciones y culturas vernáculas. De la misma manera, desde el lado de los colonizados, lo monstruoso y sobrenatural formó parte de la conceptualización de lo europeo. Atuendos, armas, embarcaciones y costumbres fueron interpretados como expresión de una naturaleza radicalmente *diferente*, sobrenatural, que parecía venir a confirmar presagios de catástrofes, desencadenando emociones paralizantes en los pueblos indígenas.

La categorización de lo humano como monstruoso aproxima la experiencia de lo nuevo a lo sagrado, al tiempo que confiere al objeto-sujeto así catalogado un exotismo que influye en las formas y grados de su asimilación social y cultural. El recurso de lo monstruoso contribuye también a explicar y a canalizar los miedos y ansiedades generados por el proceso de encuentro cultural y por las tensiones y luchas que lo acompañan. En muchos casos, los devastadores efectos del choque entre europeos y habitantes del mundo transatlántico fueron interpretados como una forma de caos o apocalipsis (un *pachacuti*, en la cultura andina) que trastornó el mundo, invirtiendo su orden de un modo radical e irreversible. Los pobladores de las nuevas tierras fueron a su vez difícilmente ubicados como integrantes de *lo humano*, desarrollándose en torno a su

condición, como es sabido, intensas polémicas de carácter religioso, político, hermenéutico y filosófico. Su naturaleza *monstruosa* (*diferente*, anómala, desviada de la norma) no solo funcionó como una justificación de la conquista, sino que pareció hacerla necesaria. Tal interpretación de la condición del indígena se apoyó asimismo en ciertas ideas como la de la predeterminación de ciertos seres para diversas formas de servidumbre, debido a su supuesta inferioridad. Se asumía que estos *esclavos por naturaleza* requerían un trato acorde con su condición y sus capacidades, concepto sobre el cual se solía traer a colación, como antecedente humanístico, el libro I de la *Política* de Aristóteles, en el que se hace referencia a esa idea, considerada durante mucho tiempo un argumento legitimador de distintas formas de dominación y clasificación social.[1]

Con un valor icónico que fue crucial para el desarrollo de la colonización y que sirvió, con posterioridad, para sustentar la exclusión de vastos sectores sociales de los proyectos nacionales, *lo monstruoso* mantiene su presencia a lo largo de la historia latinoamericana siempre asociado a los grupos o individuos marginados, explotados y subalternizados por los poderes dominantes. En el contexto del colonialismo, el *Otro*, considerado como remanente de una naturaleza irreductible, debía ser dominado en salvaguarda de los valores y la seguridad física de la cristiandad. El concepto de lo monstruoso, utilizado como calificativo denigratorio, se utilizó para expresar la naturaleza primordial e instintiva de los pueblos indígenas, ajena a los protocolos de la civilización europea. Desde entonces, ese concepto fue siempre asociado con la barbarie premoderna –y moderna– de América y con su resistencia a los proyectos modernizadores.

América Latina fue, a lo largo de los siglos, particularmente fértil en la absorción del discurso transnacionalizado de la monstruosidad, en la inspiración de formas específicas de lo maravilloso y de lo aterrador, y en la producción de sus propios prototipos de monstruosidad regional. Pero lo más peculiar es, según Braham, el grado de entronización de lo monstruoso en las culturas nacionales: «The monsters that have been the most dynamic in Latin American contexts can be traced to archetypes found in virtually all of the world's sacred traditions, but only in Latin America did Amazons, cannibals, zombies, and other monsters become enduring symbols of national and regional character» (*From Amazons to Zombies* 1).

La construcción conceptual de lo monstruoso fue un *leitmotiv* en los discursos que elaboraron la idea del mestizaje como hibridación que desnaturaliza los tipos étnico-raciales originarios y produce modelos desviados de la normalidad dominante, concebida como representación de una *humanidad* pura. El valor biopolítico de lo monstruoso se reafirma así en los contextos nacionales en los

que el ensamblaje de distintos niveles sociales y vertientes étnicas aparece como un constructo amenazante desde el punto de vista social, cultural y político.

Jean Franco ha resaltado, en su estudio sobre «Globalization and the crisis of the popular», la idea de que es en el margen de las culturas dominantes y en la periferia de los grandes sistemas donde se manifiesta con mayor nitidez la capacidad disruptiva y creativa de *lo popular*. Este elemento es, como se sabe, fundamental para la comprensión de lo monstruoso, no solo de sus orígenes histórico-culturales, sino de las formas de representación, circulación y consumo de que es objeto en la cultura actual. Como Franco anota con acierto, la noción de lo popular (y, en relación con esta, la idea de una «crisis de lo popular») se refiere no solamente a los contenidos vernáculos de las culturas criollas en tanto *diferencia* respecto a los legados europeos, sino también a los productos híbridos que se solían amalgamar en el concepto de lo «nacional popular» o que se integraban a los procesos transculturadores. *Lo popular* es en muchos casos definido de cara a las culturas globalizadas y concebido en base a la *distancia* que esa producción cultural, surgida de los estratos no dominantes, mantiene con respecto a las culturas urbanas, consideradas más desarrolladas (cosmopolitas, articuladas a *lo universal*, etc.). Lo popular se vincula a las nociones de subdesarrollo, tradición, atraso, oralidad, espacios rurales, primitivismo, localismo, etc. Otros factores han contribuido a enriquecer y a complejizar la noción de lo popular:

> Migrations, the mixing of high-tech and "primitive", of mass-mediated and oral culture, the scrambling of languages as they cross borders, the scrambling of social classes that can no longer be securely stratified except through taste, all this has seriously compromised any notion of an undiluted popular culture "made by the people themselves" (to use Raymond Williams' phrase). (Franco, «Globalization and the crisis of the popular» 210)

En cualquier caso, lo popular se opone a lo hegemónico, en la medida en que canaliza pulsiones de estratos sociales subalternos y de culturas minoritarias que sobreviven, de modo residual, a pesar de los arrasadores efectos de las culturas dominantes. A través de estos canales a menudo informales e inorgánicos de transmisión cultural, se expresan contenidos alternativos, creencias y deseos que manifiestan la existencia de diversas formas de experiencia social y de modos desiguales de participación en el sistema.

Creencias, mitos, leyendas y relatos que integran lo monstruoso en representaciones muy diversas de la literatura y las artes visuales, en crónicas periodísticas o en narrativas de transmisión oral forman parte de lo que Franco llama «el costumbrismo de la globalización», entendiendo por tal la respuesta cultural a la modernización en la que se articulan elementos que incorporan

rasgos premodernos, de primitivismo o folclorización, que rescatan imaginarios populares, arcaísmos, anacronismos, etc., y que expresan temores populares, así como creencias, ansiedades y expectativas comunitarias («Bodies in Distress» 222).

Caracterizados por la apelación a lo *uncanny* y por un repertorio amplio de recursos representacionales, estos productos de la cultura popular, retomados y reciclados con frecuencia por la «alta» literatura y el cine, reelaboran rasgos teratológicos de circulación universal, al tiempo que rearticulan contenidos inherentes a lo monstruoso, aunque redimensionando su significado y sus lazos con contenidos comunitarios. Lo local informa la apropiación de lo universal; lo global se actualiza y manifiesta en las culturas regionales, que interpelan esos protocolos interpretativos y los resignifican en el nivel estético-ideológico.

Temas sórdidos y truculentos como el robo y tráfico de niños o de órganos, o el consumo vampírico del cuerpo humano, aparecen siempre representados como metáforas de expoliación, con tonos de sensualidad y connotaciones políticas. Lo corporal da lugar no solamente a prácticas de explotación, objetificación y mercantilización, sino también a la circulación de significados que rearticulan su capital simbólico incorporando nociones de raza, clase y género como elementos claves para la definición de categorías de análisis, como la de ciudadanía o la de lo nacional-popular, las cuales permiten aprehender formas de configuración y de organización de *lo social* y de *lo político* en distintos contextos. Lo monstruoso juega un papel fundamental en la representación de estos espacios de construcción simbólica que en América Latina están siempre relacionados con una apropiación oblicua de corrientes o de estructuraciones «centrales» que expresan el proyecto de la modernidad y la racionalidad instrumental que lo articula.

Sin embargo, esta reconfiguración transculturada de lo simbólico no es, ciertamente, el único elemento esencial para una comprensión de lo monstruoso y de su funcionalidad en contextos periféricos y postcoloniales en los que la *diferencia* nombra el lugar de irresueltos antagonismos político-económicos o, para mencionarlo con la categoría instalada por Antonio Cornejo Polar, el espacio de la armonía imposible y de la heterogeneidad no-dialéctica. A través de lo monstruoso se expresa, en muchos casos, la evidencia del fracaso de los proyectos nacionales como diseños homogeneizantes y centralizadores, tendientes a asimilar *lo popular* (entendiendo por tal los sectores subalternizados desde el colonialismo, no-articulados productivamente a la nación-Estado, marginados, desplazados, etc.) a los modelos hegemónicos de dominación político-económica, cultural, epistémica, etc.

Como Homi Bhabha analizara en *The Location of Culture* al tratar el tema de

la hibridación como interrupción y emplazamiento de la hegemonía, lo monstruoso configura una «contranarrativa de la nación que continuamente evoca y borra sus fronteras totalizadoras» (149). Es un dispositivo estético-ideológico que a través de la inserción de la anomalía desarticula los modelos sociales y los discursos que legitiman ese ordenamiento. Lo monstruoso instala un espacio-tiempo que desafía la linealidad del progreso y los parámetros docilizados de lo nacional, creando una simultaneidad de relatos que disloca y desquicia la diacronía de la Historia. Constituye el triunfo del particularismo y de la contingencia, el dominio de lo empírico, corporal y terrestre, y la negación de principios de universalidad que homogeneizan y sustraen la especificidad del *ser social*, (con)fundiendo los ámbitos de la civilización y la barbarie.

La narrativa discontinua, contra-moderna y residual de lo monstruoso constituye un discurso saturado de ecos atávicos, desbordante de emocionalidad. Establece lo que Bhabha alude como «la circulación del pánico» (204), confirmando un «afuera» de *indecidibilidad* que fisura la subjetividad y afecta la percepción y la experiencia de lo real. En sociedades postcoloniales remite invariablemente a las estructuras de dominación y a la colonialidad, a las que perpetúa en la modernidad reactualizando de manera obsesiva las asimetrías de poder, como si la configuración primaria del colonialismo existiera enclavada de manera espectral en la contemporaneidad. Ese espacio *in-between* que vincula dominador y dominado, víctima y victimario, es, como Bhabha explica, un espacio de indecidibilidad cultural e interpretativa, un *tercer espacio* cargado de ambigüedad, imposible de enunciar y de interpretar *per se*, intraducible e irrepresentable:

«It is that Third Space, though unrepresentable in itself, which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew» (37).

Esta posicionalidad intermedia, intersticial, rebasa las polaridades identitarias y genéricas, los antagonismos que relacionan mecánicamente raza y poder, los binarismos entre civilización y barbarie, progreso y retardo, desarrollo y subdesarrollo, exponiendo zonas complejas y polivalentes de interacción y *contagio*. Es en estas áreas donde el tráfico de significados se intensifica, sin apuntar a una síntesis dialéctica, resolutiva, sino a la prolongación infinita de los conflictos originarios. Lo monstruoso ilustra el obsesivo retorno de lo *Otro* en lo *Mismo*, de lo reprimido, primitivo, atávico y ancestral en las formas modernas de conciencia social.

En su aproximación al tema de la hibridez, Alberto Moreiras retoma las propuestas de Bhabha potenciando esa cualidad que asume *lo social* en

contextos postcoloniales, pero analizando su potencial desestabilizador en lugar de reducirla a una mera evidencia de heterogeneidad capaz de ser asimilada como *variable* de la cultura dominante. Siguiendo a Bhabha, Moreiras se refiere a una hibridez nomádica, salvaje, radical, cuya fuerza contracultural disloca los discursos y prácticas del poder:

> Savage hybridity can be understood as the radicalization of the reticent version of cultural hybridity on the basis of its constitutive negativity: it turns a reticent understanding of cultural change into a principle of counterhegemonic praxis and it places it at the service of the subaltern position in the constitution of the hegemonic system. (296)

En su aplicación a la contemporaneidad, tal reelaboración de la noción de *hibridez* traslada a la discusión de esta categoría los conceptos que Cornejo Polar emitiera respecto a la heterogeneidad y a la contradictoriedad no-dialéctica: la idea de un irreconciliable antagonismo (socio-político, económico, cultural, epistémico) que atraviesa la nación moderna, la cual solo puede existir, particularmente en la región andina, como constructo político-ideológico *desagregado* (fragmentado, violento y excluyente). La coexistencia tensa de sistemas socio-culturales antagónicos en el interior de la nación-Estado –condición que la crítica liberal lee «reticentemente» como mera *diversidad* o *diferencia cultural*– expresa su inherente y radical conflictividad mediante formas *salvajes* de hibridez, a través de las cuales se expresan contenidos reprimidos por la modernidad, diseminados como una energía nomádica que descoyunta el «orden» dominante.

En una tercera vuelta de tuerca a este análisis, analizando el «otro lado de lo popular» en el período contemporáneo, Gareth Williams vuelve sobre la *negatividad irreductible* representada en narrativas, prácticas y categorías que atraviesan las culturas nacionales y regionales en el área andina. Las *formas salvajes y diaspóricas de hibridación* que se manifiestan en la región dejan al descubierto una zona fundamental de ininteligibilidad y ambigüedad epistémica, que desestabiliza los procesos hegemónicos de significación y de (re)conocimiento social. A partir de esta perturbación radical de los principios de orden, progreso, ciudadanía, civilidad, etc., la modernización desigual se manifiesta en la región andina como un proyecto que contiene las fuerzas de su propia destrucción. De esta manera, como Williams señala, «contemporary structures of violence and hybridity formation brings us inevitably to the notion of neoliberalism as an art and artifice of government and of governmentality» (218).

Lo monstruoso, subsumido en relatos míticos, creencias, prácticas e interpretaciones populares de *lo social*, constituye un «documento de barbarie»

que alerta sobre la extrema vulnerabilidad de los proyectos civilizatorios y de la nación-Estado que surge como derivación moderna de la misión salvacionista del colonialismo. Como *relato* y como *performance* de formas radicales de alteridad, lo monstruoso instaura una temporalidad alternativa a la dominante donde afloran elementos atávicos, arcaicos, grotescos o macabros que revelan «otro lado de lo nacional-popular», irreductible a la racionalidad y al disciplinamiento burgués. Estas líneas de fuga de la modernidad desestabilizan drásticamente el horizonte utópico de la modernidad:

> The fact that an absolute other side of the national-popular and of national development never fully comes into its own, and therefore never fully distinguishes itself from any previous order as a new stage of development or as a distinctive mode of production within the history of Latin American capital, suggests that the neoliberal social order does not move toward any horizon in particular. It does not move toward a projected and potentially utopic reality or historical stage grounded in difference from the present or from the past. Rather, it fuels its processes by feeding parasitically in the present off the organs, mechanisms, and forms of the past. (Williams, *The otherside* 219)

Sin materializarse en un *orden* alternativo al dominante, lo monstruoso moviliza un desorden material y simbólico que emplaza los proyectos hegemónicos a partir de una energía nomádica que, como la movilización del subalterno percibida por Gramsci, es esencialmente inorgánica, espontánea y discontinua.

El «otro lado de lo nacional-popular» revela, bajo las formas anómalas de la monstruosidad, la barbarie inherente al sistema. Actúa, así, como un dispositivo de develación y de articulación de la otredad nomádica y beligerante que existe en las afueras de la productividad material y simbólica del capitalismo; prescindiendo de toda posible dimensión utópica, renunciando al discurso de la armonía y la multiculturalidad, funciona más bien como una máquina de guerra exterior al Estado, a la cultura dominante, a los proyectos de totalización y hegemonía, a los discursos legitimadores de la república criolla, a la modernidad occidentalista.

Como señala McNally al referirse a las formas de *realismo fantástico* que surgen en la periferia de los grandes sistemas económicos (como, por ejemplo, en África y América Latina), las «fábulas de la modernidad» que incluyen monstruos, magia y acciones truculentas, y que tienen como víctima sobre todo a las poblaciones marginales, expresan el descontento y rebeldía de un mundo *monstrificado* por el capitalismo. En el caso de América Latina, la pobreza, el subempleo y la marginación de grandes sectores son *datos* de la realidad que exacerban la imaginación y los discursos populares en los que se metaforiza la depredación y la desesperanza.

In the short space of two years, from 1998 to 2000, twenty million more people fell into poverty, according to the UN Economic Commission for Latin America and the Caribbean. That brought the number of impoverished Latin American to 223 million, almost 44 per cent of the population. Throughout the region, close to half the population toils in the so-called informal sector, working for meagre wages without any form of health care, pension-plan or unemployment insurance. Little surprise, then, that stories of rapacious monsters hunting for body parts have found a new resonance, particularly amongst the poorest and the most disenfranchised […] As the health and people of whole regions of the world are consumed by vampire-capital from the North, as hunger and destitution haunt the lives of millions, it is hard to dismiss such fables as fantastic. (McNally 172)

EL SIMULACRO MAQUÍNICO

La integración de lo maquínico en lo orgánico, o de elementos cibernéticos, electrónicos o simplemente tecnológicos en la concepción y representación de lo humano, ha sido una tendencia de larga data, a partir de la cual se exploran expansiones posibles de las capacidades naturales de los seres vivos. La ilusión de poder aumentar fuerza y destrezas en el individuo y, por ende, en la comunidad, no es solamente una de las ideas que elabora la ciencia ficción, sino una constante del pensamiento humano, siempre intrigado por la cuestión del límite y por las posibilidades reales de transgredirlo. Como en el caso de lo monstruoso, lo maquínico no tiene connotaciones fijas, positivas o negativas. Tales atribuciones dependen del punto de mira, pero también de las funciones que se asignen a esos elementos de artificialidad tecnológica dentro de la totalidad semiótica que esos dispositivos pasan a integrar.

Dominique Lestel recuerda, al preguntarse «Why are we so fond of monsters?», que las ideas de monstruosidad y artificialidad forman parte de los interrogantes básicos de la cultura, donde religión y ciencia, así como racionalidad y creencia, convergen y, a la vez, se disputan el terreno del saber y de la reflexión filosófica. Ambas vertientes integran las conjeturas sobre el origen del mundo y las leyes que rigen su funcionamiento. Como Lestel señala, ya en el siglo xviii David Hume (1711-1766) plantea, en su libro póstumo titulado *Dialogues Concerning Natural Religion* (1779), que el mundo es, en realidad, un artefacto, una obra de ingeniería, un objeto maquínico del que solo conocemos sus efectos. Entre el ser vivo y el artefacto hay, según el filósofo escocés, diferencias sustanciales. Mientras que el ser humano tiene el potencial de producir infinitos mundos a partir del propio, incluido el de la monstruosidad, el artefacto es prisionero de su ser, de su facticidad y de los límites que restringen su materialidad. La monstruosidad es inherente a lo humano. Por su parte, Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) ya se había preguntado si los monstruos constituyen en sí mismos una especie aparte, marcada por la

anomalía. Segun Lestel, el monstruo pertenece a la especie humana, al tiempo que la elude: «The monster can be characterized as a singular living being who does not play the species game even though he is at the root of it. […] As humans we are not only monsters, but, moreover, *vectors of monstrosity*» (260, énfasis del autor)[2].

Más modernamente, una de las asociaciones más frecuentes de lo maquínico tiene que ver con el mundo del trabajo, es decir, con su carácter de instrumento para el aumento o refinamiento de la productividad material. Como es sabido, incluso en esta obvia vinculación entre mecani(ci)smo y fuerza humana, automatización y producción manufacturada, las evaluaciones oscilan incluso dentro de un mismo dominio ideológico, como es el caso del marxismo, donde, si bien se estima la importancia de lo maquínico en el sistema productivo, también se advierten las derivaciones de estos procesos mixtos en las relaciones sociales vinculadas a la actividad laboral y sus repercusiones a nivel de las subjetividades colectivas.

En el «Fragmento sobre las máquinas» recogido en los *Grundrisse*, Marx señala que la máquina es un medio para la producción de plusvalía, en otras palabras, algo que no tiene que ver con la reducción del esfuerzo de los trabajadores sino con la maximización de la explotación. Según Marx:

> El medio de trabajo, asimilado con el proceso de la producción capitalista, sufre diversas metamorfosis, la última de las cuales es la máquina, o, mejor dicho, un sistema automático de maquinaria (el sistema de la maquinaria, pues la máquina automática no es más que la forma más acabada y más adecuada de la misma, con la que la maquinaria se convierte en sistema) puesto en movimiento por un mecanismo automático o fuerza motriz, que se mueve por sí misma. («Fragmento sobre las máquinas» 106-107)

Asimismo, en *El Capital*, Marx describe esta función de la «maquinaria» como el dispositivo o sistema utilizado en la modernidad para aumentar la utilización del ser humano como fuerza de trabajo. Algo mágico alienta el mundo atravesado por estas transformaciones, donde los objetos, animados por una fuerza y por una direccionalidad que parece escapar a la voluntad humana, realizan operaciones que la racionalidad de la época debe esforzarse por comprender e incorporar a los imaginarios de la modernidad. En esta, aún tienen total vigencia sistemas productivos y concepciones de lo humano que van quedando rápidamente atrás, y que la revolución industrial irá haciendo obsoletos en un acelerado proceso de amplias connotaciones económicas, políticas y sociales.

Optimización de energías y recursos, por un lado, y deshumanización progresiva, por el otro, proponen desde el comienzo de la modernidad industrial un binomio conceptual, ético y político, inescapablemente conflictivo, que

integra desde entonces el pensamiento sobre lo maquínico. En contextos periféricos, marcados por ritmos de desarrollo bien diferenciados de los que se registran en los centros del capitalismo y caracterizados por la escasez y distribución desigual de recursos productivos y de acceso a los bienes y servicios sociales, la avidez, admiración y ansiedad desatada por los procesos modernizadores no pudo sino incrementar los temores que se registraron de modo general en Occidente como resultado del progreso tecno-científico.

A los efectos de este estudio cabe señalar que lo maquínico no funciona necesariamente como sinónimo de lo monstruoso, aunque comparte rasgos con esta categoría, como se ha venido señalando, sobre todo en contextos orientados hacia la crítica del capitalismo o al menos al poder, como sistema de control social y disciplinamiento, generador de estrategias enajenantes y represivas que requieren elaboración racional. Lo maquínico es considerado en este libro como convergente con el dominio simbólico de lo monstruoso en la medida en que ha sido incorporado, en distintas construcciones artísticas, como una forma de hibridación y desnaturalización de lo humano, que, al alterar la composición orgánica con prótesis, funciones o capacidades de origen tecnológico, efectúa una modificación sustancial en lo que se ha definido como cuerpo, mente, afectividad, racionalidad, socialización, etc. La robotización o *ciborgización* incorpora así transformaciones fundamentales en las nociones de identidad, memoria, afectividad, e interacción social, síntomas inequívocos de cambios profundos a nivel de los imaginarios colectivos, catalizados por el progreso mismo de la tecnología y/o por crisis sociales que requieren una expansión considerable de las categorías de análisis y de interpretación cultural. Como en el caso del monstruo, la aparición del robot o del cíborg anuncia la ruptura de las redes tradicionales (discursivas, ideológicas, éticas y políticas) que constituyen lo social y que a su vez son constituidas por las dinámicas colectivas en sus interacciones con el poder.

El cíborg y el monstruo tienen también en común su carácter polifónico. Son signo y símbolo de la emergencia abierta o solapada de formas *otras* de control biopolítico y de concepción de las nociones de vida, muerte, contingencia y trascendencia, pero también de las separaciones entre los dominios de lo humano, lo material-cosificado, lo animal, lo divino. Como el monstruo, el cíborg nombra –expone– lo inimaginable; representa un límite y materializa disconformidades, temores, inquietudes y deseos que no encuentran su espacio en el lenguaje o en la imagen, recursos que han sido ya domesticados por las epistemologías dominantes como instrumentos al servicio de un «régimen de verdad», limitado o desgastado por nuevas experiencias sociales y que, por lo mismo, puede estar perdiendo vigencia o, al menos, hegemonía. Como

desnaturalización de las formas establecidas de la corporeidad y de sus atributos, lo maquínico opera como desestabilizador ideológico, desarrollando un potencial de extrañamiento *queer*, que invita a la reflexión sobre situaciones, contextos y eventos que de otro modo serían reabsorbidos en lo social o ejercerían una acción disruptiva sin el beneficio del entendimiento y del pensamiento crítico.

Como el monstruo, el cíborg es un ser de frontera, situado entre tecnología y ficción, entre organismo y máquina y, por supuesto, entre Naturaleza y cultura. Aleación y al mismo tiempo mediación, constituye en sí mismo un *statement* acerca de los límites de lo humano y sobre todo de su fluidez histórica, es decir, de las fluctuaciones que registra la apariencia y la sustancia conceptual del ser vivo en distintos contextos históricos y geoculturales. De algún modo, la imagen misma del cíborg revela, monstruosamente, la alteración de las coordenadas espacio-temporales, que aparecen sometidas a un *tour de force* epistémico, ético e ideológico.

La aleación de humanidad y tecnología tiene un efecto de descentramiento del antropocentrismo, ya que elimina la idea de lo humano como superior, central y hegemónico, noción en torno a la cual se constituyen y solidifican identidades colectivas. En palabras de Torrano:

> El monstruo *cyborg* es la apuesta por una identidad fragmentaria, móvil y global/local que facilite las afinidades y reconozca las múltiples experiencias que la constituyen; es el reconocimiento de que el sujeto no es algo dado o predeterminado, sino algo que se está produciendo y por eso mismo nos compromete y responsabiliza; es también la integración de la lucha de clases con cuestiones raciales y sexuales. («Ontologías de la monstruosidad» 7)

Según Haraway, el estudio de la biopolítica funciona, desde Foucault, como una tenue premonición del reinado del cíborg en la postmodernidad, donde se ha asentado la crisis del humanismo clásico, dando lugar a exploraciones post- y trans-humanísticas a distintos niveles, y evidenciando el descaecimiento de la noción moderna de sujeto y su descentramiento radical.

> By the late twentieth century, our time, a mythic time, we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs. The cyborg is our ontology; it gives ous our politics. The cyborg is a condensed image of both, imagination and material reality, the two jointed centers structuring any possibility of historical transformation. (*Simians, Cyborgs, andWomen* 150)

Encabalgado, como el monstruo, entre mito e historia, el cíborg pertenece tanto al materialismo dialéctico como al psicoanálisis, tanto a la antropología cultural como a los estudios de mercadotecnia, las comunicaciones y la industria cultural. Es, asimismo, una (id)entidad cuya función social es eminentemente *política*, es decir, dependiente de las relaciones que establezca con el poder y con sus aparatos ideológicos.

El cíborg es, en América Latina, sobre todo una metáfora cultural que ha adquirido materialidad literaria, fílmica y discursiva porque captura un momento de inflexión epistémica que, en lugar de funcionar como un remanente atávico, como sucede en el caso del monstruo, representa una línea de fuga –psicológicamente, *una fuga hacia adelante*–, que adquiere pleno sentido en un mundo en el que el pensamiento utópico se ha debilitado de manera notoria. Sin la extremada emocionalidad de lo monstruoso, el constructo cibernético altera lo humano *intelectualmente* y sugiere la necesidad de explorar nuevas formas de racionalidad o de aceptar el enigma de un mundo en el que la razón parece separarse de lo humano.

Se cita como uno de los primeros ejemplos de representación el texto del médico, botánico y geólogo argentino Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937), titulado «Horacio Ratibang o los autómatas» (1879). El cuento, de orientación antiespiritualista e influido por el positivismo, está ambientado en Alemania (país de origen de la familia del autor, emigrada a la Argentina), donde se exploran tanto el tema de la vida creada artificialmente como el tópico del doble, que recibiría gran atención en la literatura latinoamericana en el siglo siguiente. La obra de Holmberg, influida por Poe y Hoffman, no se orienta, sin embargo, a la producción del terror, sino que la anima más bien una intención filosófica acerca de la naturaleza y misterio de la vida, la cual parece incluir, ya en los procesos orgánicos, dinámicas que se asocian con el elemento maquínico:

> ¿Qué es el cerebro, sino una máquina, cuyos exquisitos resortes se mueven en virtud de impulsos mil y mil veces transformados? ¿Qué es el alma, sino el conjunto de esas funciones mecánicas? La acción fisicoquímica del estímulo sanguíneo, la transmisión nerviosa, la idea, en su carácter imponderable e intangible, no son sino estados diversos de una misma materia, una y simple sustancia, inmortal y eternamente indiferente, al obedecer a la fatalidad de sus permutaciones, que producen un infusorio, un hongo, un reptil, un árbol, un hombre, un pensamiento, en fin! (Holmberg s. p.)

Entendida como combinatoria de estímulos, reacciones y funciones, la vida incluye, según esta definición, lo maquínico, al menos en el remedo de funcionamientos exactos que producen efectos y transformaciones que dan lugar a procesos orgánicos. La materialización de un autómata, creación artificial que remeda lo humano, tiene que ver, entonces, con lo no racional, con lo místico, con aquello que se aparta de la auténtica expresión de sentimientos y se acerca a la hipocresía, la simulación, el fanatismo y la ignorancia:

> Cuando, sumergido en el torbellino de la política, encuentres algún personaje que se aparte de lo que la razón y la conciencia dictan a todo hombre honrado… puedes exclamar: es un autómata.
>
> Cuando, sumergido en las grandes batallas del pensamiento, tu adversario científico llame en su apoyo los misterios de la fe, puedes exclamar… ¡es un autómata!

Cuando veas un poeta que te pinta lo que no siente, un orador que adula al pueblo; un médico que mata, un abogado que miente, un guerrero que huye, un patriota que engaña, un ilustrado fanático y un sabio que rebuzna… puedes decir de cada uno de ellos ¡es un autómata! (Holmberg s. p.)

De acuerdo con estas definiciones, lo maquínico es monstruoso como apartamiento moral y como suspensión de la conciencia, con el desvío espiritualista y la adopción de conductas falsas y alejadas de los valores auténticos. El autómata no representa, entonces, una alternativa de expansión positiva de las capacidades vitales, sino una adulteración que reduce lo humano a un simulacro y que pone en cuestión cualquier identidad que podría ocultar, tras el enmascaramiento de los atributos humanos, su verdadera naturaleza. Tal incertidumbre abarca a la figura del narrador, cuya esencia es incierta.

El relato de Holmberg sería un antecedente de la tendencia que cristaliza en décadas posteriores en torno al deslumbramiento científico, el cual es identificado por Beatriz Sarlo como eje temático-ideológico en *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Según Sarlo, los «dos polos del deseo estético» a comienzos del siglo xx son, por un lado, la posibilidad técnica o constructiva que emerge con los avances de las comunicaciones, la tecnología y las invenciones de aplicabilidad práctica y, por otro, el registro de la imaginación, estimulado por la fotografía, el cine y las comunicaciones en general.

Las formas de «lo anómalo» se combinan con la admiración por lo científico y con diversos registros de ficcionalización, lo cual impide calificar como «monstruosas» algunas construcciones híbridas o escenas de creación de la vida en el laboratorio o de transferencia de contenidos psíquicos de un individuo a otro. Este tratamiento del tema tecnológico cancela o reduce el efecto de horror propio del gótico, aunque mantiene las notas de desfamiliarización y extrañamiento propias de lo *uncanny*, así como el uso de escenificaciones, atmósferas y situaciones narrativas que lo remedan.

En todo caso, como Sarlo señala, lo que se tematiza es, más que la ciencia, los mitos de la ciencia, tal como estos son elaborados en los imaginarios populares, los cuales aglutinan una cantidad de significados, motivos y prácticas innovadoras que demuestran un cambio de subjetividad y una alteración de los imaginarios colectivos:

Para decirlo rápidamente: todo es verosímil en una mezcolanza de ciencia, vulgarización, invención, instrucciones para hacer, explicaciones simples y simplificadoras, noticias extraordinarias […] perfiles de inventores, […] imágenes del futuro, del más allá, del universo translunar, aviación y viajes interplanetarios, televisión y telefonía, descubrimientos geográficos y exploraciones, curas maravillosas, cruces de parapsicología, curanderismo y superstición, tecnología aplicada a la vida cotidiana, tecnología bélica, milagros. (14)

En esta línea que pone en práctica «la imaginación técnica», la *nouvelle El hombre artificial* (1910) de Horacio Quiroga (1878-1937) explora, en el estilo de *Frankenstein*, el tema de la resurrección a través de una serie de intentos a veces exitosos, pero, en última instancia, catastróficos, haciendo un aporte a la corriente de «fantasía científica». El tema del simulacro, combinado con el examen de los discursos médicos y la tecnología, muy divulgados en la vuelta del siglo y estimulados por la influencia del positivismo, crean un clima propicio para la experimentación con asuntos que ponen en cuestión los límites de la condición humana. En Quiroga, la presencia tenaz de la muerte refuerza, en este caso, el tópico de la artificialidad de la vida. La experimentación de «tres jóvenes fáusticos» (Sarlo 39) que aportan tres historias personales al relato total, conduce necesariamente a la catástrofe, porque la vida está plagada de eventos nefastos y cataclismos personales. Donisoff, uno de los científicos y príncipe ruso redefinido como revolucionario, representaría la satanización de la ciencia, que incluye el hipnotismo como intento de transferir al autómata memorias y experiencias personales. Como en la novela de Shelley, la electricidad es el elemento tecnológico que parece contener el secreto de vivificación de lo inanimado. Pero en el relato de Quiroga, intentando dotar al ser artificial de conciencia humana, se «vacía» la mente de un mendigo que es torturado por los científicos para animar a su creatura, a la que nombran Biógeno. La narración termina con la inmolación del creador, que muere intentando eliminar la sobrecarga de energía traspasada a Biógeno. Lo monstruoso no es, en el relato, solamente la creación antinatural de la vida, en una versión que replica y corrige la de *Frankenstein*, sino las acciones conscientes y claramente «humanas» de quienes sacrifican vida verdadera para la fabricación de vida artificial. En todo caso, es relevante la relación que mantiene la ficción con los discursos médico-forenses y la prometeica variación de una temática clásica en los márgenes latinoamericanos:

> Quiroga inventa una versión rioplatense del “moderno Prometeo”: el sabio Donisoff es, en verdad, un doctor Frankenstein que, en lugar de componer a su creación monstruosa con los restos de anatomías humanas, lo forma desde las sustancias elementales: oxígeno, nitrógeno, fosfatos. Esta diferencia es la del siglo que transcurre entre la novela de Mary Shelley y 1908: de la anatomía como práctica que individualiza las partes del cuerpo humano, poniendo de manifiesto su estructura mecánica, a la química que aísla las partículas elementales en el laboratorio y reconstruye, desde ese origen primero, la estructura invisible de un cuerpo. (Sarlo 40)

Estos tempranos experimentos narrativos colocan, como se ve, fuerte carga emocional e intelectual en la discusión de los aspectos éticos vinculados al tema del autómata y a las conductas que rodean su inserción en el mundo de lo humano, que va detentando un deterioro ante la desregulación del mundo

científico. El tema de los desvíos de la ciencia y la direccionalidad errática de la tecnología será uno de los tópicos a través de los cuales se canalizan las ansiedades de la época. Sin embargo, a medida que cambian los contextos históricos y, con ellos, las ansiedades, miedos y deseos a nivel colectivo, la inserción de lo maquínico en la construcción de cuerpos anómalos pasa a representar otras necesidades expresivas, y a implementarse a partir de otros recursos simbólicos.

Muchos han teorizado la relación entre sujeto y tecnología. En la línea heideggeriana, el tema de la técnica se considera un condicionamiento ineludible de nuestro tiempo. Según Heidegger, «la esencia de la tecnología no es de ninguna manera tecnológica» (cit. por Chambers 82), sino que tiene alcances trascendentes más allá de su mera instrumentalidad, en la medida en que logra reemplazar la imagen convencionalizada del mundo y superar las limitaciones de nuestra cognición. Siendo la representación la base ontológica de la modernidad, los principios del humanismo clásico resultan desplazados en una era donde la imagen se impone como los principios de la realidad y como el dispositivo estético por excelencia. Para Ian Chambers:

> La tecnología representa el vértice de la metafísica occidental y su apropiación del mundo en torno a un "yo" soberano. La metafísica occidental y la tecnología coexisten en un deseo común de mundializar el mundo en una imagen subjetiva y subyugada. El mundo es enmarcado cognoscitivamente para aparecer ante el sujeto como objeto, listo para ser comprendido y dominado, traído a su soberanía y a su control. (81-92)

La presencia del discurso científico, en particular del darwinismo, así como la obsesión con temas tecnológicos, invenciones, discursos médicos y futurología ha sido estudiada principalmente en las obras literarias de Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Ricardo Piglia y otros en la literatura argentina por J. Andrew Brown como encuadre del tema del cíborg que se desarrolla más plenamente en otros narradores contemporáneos. Tal tendencia se presenta a través de la propuesta de encuadres distópicos en los que la ciencia y la tecnología dinamizan la representación del conflicto social, la ansiedad que causan los procesos de modernización y los desequilibrios en la sociedad civil, provocados con frecuencia por factores políticos.[3]

En «La invención de Morel» (1940) de Bioy Casares, un científico inventa una máquina que puede reproducir la realidad y quizá vencer a la muerte. El deseo de eternidad, la alucinación y la réplica de lo real producen una desrealización que, a la vez que deshumaniza, expresa lo más hondo de la ansiedad humana. En la novela de Piglia *La ciudad ausente* (1992), una serie de historias enmarcadas se van entrelazando hasta hacer de la narración misma una

red polivalente e intrincada, donde la «máquina de narrar» intenta preservar la memoria. En esta realidad distópica el recuerdo personal, la historia oficial y las rememoraciones de otros se entremezclan, complementan y contradicen. Como parte de una misma constelación temática, la realidad se escurre en estos textos hacia una fantasía que analiza los modos de vencer el límite y conquistar los espacios de realización del deseo y de restitución, donde lo maquínico tiene un protagonismo desfamiliarizante pero no aterrador. En ambos casos la memoria es un espacio atormentado que busca reinsertarse en una realidad que debe ser modificada para alojar la intensidad del pasado y sus múltiples irrealizaciones.

Según Geoffrey Kantaris, el cíborg se vincula a escenarios traumáticos a nivel colectivo o de la colonización, también con los efectos del autoritarismo, que afecta las bases mismas de la civilidad y la socialidad. Kantaris analiza la relación entre ciudad, maquinización y espacios nacionales e indica lo siguiente:

> The Latin American cyborg seems to condense specific anxieties surrounding the dissolution of collective identities and collective memories, anxieties that connect historically to the experience of colonization on the one hand and, on the other, to the erasure of the nation as a space of collective agency and memory, an erasure which seems to be inscribed in the very mechanisms which affect the transition from nation-State to global market. (52)

La disrupción espacio-temporal de las megalópolis latinoamericanas por efecto del crecimiento urbano y la concentración poblacional, las migraciones y el borramiento de lo histórico en beneficio de lo nuevo, transformativo y futurístico, constituye, como señala Kantaris, un escenario propicio para la proliferación y desenvolvimiento de la agencia del cíborg en la cultura visual y literaria. La cibercultura y su variación *cyberpunk* operan una inscripción de las culturas periféricas en las redes de poder/saber a nivel global y, al mismo tiempo, aportan modificaciones de importancia a los registros «centrales» como parte del proceso de transculturación/apropiación simbólica.[4]

Las aproximaciones críticas y teóricas que intentan comprender las características y los alcances objetivos y subjetivos de los espacios virtuales, del lenguaje de la cibernética y de las formas inéditas de experiencia social propiciadas por las nuevas tecnologías dejan en claro que estos nuevos horizontes culturales que el cíborg representa, lejos de limitarse a su mera –e inmensa– instrumentalidad tecnológica, implican una serie de transformaciones a nivel de actitudes, valores y prácticas que van creando nuevas comunidades y nuevas formas de interacción entre individuos, ideas, espacios y temporalidades. La vivencia de la simultaneidad, las identidades múltiples que proliferan a nivel global, la redefinición de los conceptos de intimidad, amistad, espacio público, ocio y realidad hacen obsoleto el humanismo moderno y exigen una redefinición

de lo humano que abarca todos los niveles de la existencia individual y colectiva. La «monstruosidad» del cíborg aparece como tal desde los horizontes del humanismo clásico y moderno, donde su hibridación indica una transgresión profunda de la normalidad, una anomalía que anuncia, como en el monstruo, transformaciones profundas del mundo conocido.

En algunos casos, el cíborg representa el proceso de deshumanización y automatización propio de sociedades industrializadas, donde lo utilitario e instrumental adquieren primacía. En esos casos, pasa a simbolizar la enajenación, la pérdida de la conciencia y la memoria, la actitud de seres programados o adoctrinados que pierden el sentido crítico, la falta de objetivos, sensibilidad y afectividad. Lo orgánico pasa a convertirse así en artefacto o dispositivo programado para determinadas funciones por poderes exteriores y a partir de metas no interiorizadas, sino impuestas autoritariamente. En distintos contextos pasa a figurar el patriarcalismo, la dictadura, el adoctrinamiento religioso o cualquier otro tipo de situación de opresión y privación del libre albedrío. En otros casos, contrariamente, el cíborg es visto como sinónimo de liberación, identificándose con nuevas formas de *ser* emancipadas de estructuras represivas, convencionalizadas y limitativas de la libertad individual. El cíborg es entendido desde esta perspectiva como (id)entidad post-familia, post-comunidad, «a creature in a post-gender world» (Haraway, *Modest Witness* 150), es decir, como el anuncio de nuevas formas de subjetividad y de socialidad que florecen en un mundo caracterizado por la dimensión de lo virtual, la simultaneidad de tiempos y de espacios y la transformación de las capacidades sensibles y cognitivas que se adecúan a los requerimientos de un universo global. Haraway lo conceptualiza como un antimodelo del sujeto pensado por el cristianismo, el liberalismo y el psicoanálisis, e incluso como un antimodelo del monstruo moderno, animado aún por un sentido del Yo y por una forma de pensar su inserción social a partir de paradigmas culturales sólidos. El cíborg no está estructurado por la polaridad público/privado y, en él, naturaleza y cultura se relacionan de un modo diferente, equivalente, sin que una u otra tenga primacía ni sea considerada el dominio originario, lo cual elimina toda posibilidad de conflicto entre las partes. Mientras que el monstruo moderno (Frankenstein, Drácula) aspiraba nostálgicamente a formas de socialización propias de lo humano y a la restauración de lazos sentimentales, eróticos, etc., ese no es el caso del cíborg:

Unlike the hopes of Frankenstein’s monster, the cyborg does not expect its father to save it through a restoration of the garden; that is, through the fabrication of a heterosexual mate, through its completion in a finished whole, a city and cosmos. The cyborg does not dream of community on the model of the organic family, this time without the Oedipal project. The cyborg would not recognize the Garden of Eden; it is not

made of mud and cannot dream of returning to dust. The main trouble with cyborgs, of course, is that they are the illegitimate offspring of militarism and patriarchal capitalism, not to mention state socialism. But illegitimate offsprings are often exceedingly unfaithful to their origins. Their fathers, after all, are inessential. (Haraway, *Simians, Cyborgs and Women* 151)

El tema del (auto)reconocimiento social, esencial para la comprensión de estas nuevas (id)entidades, hace de la hibridación del cíborg un elemento liberador, no taxonómico, abierto a innovaciones y de cara a un futuro, donde los condicionamientos de tradiciones humanísticas elitistas y excluyentes tienden a desaparecer para dejar lugar a nuevas construcciones conceptuales. Como ha indicado Teresa Aguilar García en su *Ontología Cyborg*,

El cyborg permite a Haraway evitar lo que llama «cierre metafísico de identidad», acción por la cual el género queda atrapado en un sexo y una identidad que no favorece el discurso emancipatorio […] Huir de identidades clasificadas, de la barricada del sexo, de la burla del lenguaje del código único es la propuesta del feminismo de Haraway, para quien el cyborg, hijo bastardo del capitalismo blanco, sirve como metáfora subversiva al androcentrismo. (108)

En este sentido, el cíborg parece anunciar una evolución de lo monstruoso, aunque ambas formas de lo *uncanny* han encontrado contemporáneamente rutas paralelas de existencia estético-ideológica.[5] El cíborg ha sido igualmente apropiado en un estilo satírico por la cinematografía *camp*, en películas de bajo presupuesto, a partir de la década de 1950, como registra la *Mostrología del cine mexicano* (2015), compuesta por Marco González Ambriz, José Luis Ortega Torres, Octavio Serra y Rodrigo Vidal Tamayo. Este compendio, al que se aludirá más adelante en este estudio, incluye como una de las categorías de lo *mostroso*, los «electrodomésticos», definidos como

inhumanas construcciones de metal, fabuladas por algún científico loco con fines bastante humanos. El aluminio, el acero y el titanio pueden formar su tegumento exterior, aunque la mayoría de las veces no es más que simple plástico cubierto con pintura metálica. Por dentro constan de cables, circuitos eléctricos, transistores, bulbos o simplemente un enano acuclillado para maniobrar el armatoste. (81)

Elementos tales como el robot, las prótesis, las experiencias paranormales, los dispositivos cibernéticos, las combinaciones de animales y máquinas, humanos con aditamentos tecnológicos, autómatas, etc., son utilizados en una carnavalización cinemática que mezcla lo monstruoso con otros géneros (el western, la pornografía, el tema sentimental, etc.), creando figuras cómicas que no eluden la vulgaridad y que dialogan paródicamente con versiones «cultas» de representación de lo maquínico. Algunas de esas creaciones están ejemplificadas en películas como *La Momia Azteca vs. el Robot Humano* (Rafael Portillo, 1958), donde un robot al que se implanta cabeza humana es utilizado como esclavo para conseguir un tesoro, proceso en que lucha contra la Momia Azteca,

en un claro enfrentamiento entre arcaísmo y futurismo; *La nave de los monstruos* (Rogelio A. González, 1960) en la que el personaje central está dotado de una avanzada inteligencia artificial originada en mundos extraterrestres; *Autopsia de un fantasma* (Ismael Rodríguez, 1966), protagonizada por Robotina, un androide femenino; *Kalimán en el siniestro mundo de Humanón* (Alberto Mariscal, 1976) en la cual aparecen los *zombitronics*, resultado de la inserción de un cerebro animal en un ser humano, al que se controla a través de dispositivos electromagnéticos y *El macho biónico* (Rodolfo de Anda, 1981), donde se presenta a un individuo al cual se implanta una prótesis que amplifica su capacidad sexual. Estos títulos son representativos de una tendencia que parodia el género de terror y la «fantasía científica» de representación de lo maquínico, apostando a la comicidad y a la divulgación o vulgarización de los temas que con más solemnidad canalizan las obras clásicas como *Frankenstein* o *Drácula*, o que cristalizarían en películas de alto presupuesto como la saga, iniciada en 1977, de *La guerra de las galaxias* y dirigida por George Lucas. «*Mostros*» como la Llorona, el nahual, etc., constituyen versiones vernáculas alternativas a las canonizadas en las literaturas europeas y ofrecen un amplio muestrario de los miedos populares. Diferentes tradiciones culturales, distintos públicos y recursos e infraestructuras inferiores a las de los centros establecidos de la industria del entretenimiento dan por resultado el surgimiento de formas que adaptan la iconografía y el sentido general de los discursos clásicos a las necesidades y gustos de variados públicos en la periferia. Juega un papel fundamental el tema de la *mímica*, trabajado como parte de la apropiación postcolonial, donde los productos simbólicos transculturados adquieren un nuevo sentido, y las prácticas de incorporación de paradigmas estéticos se realizan con una distancia crítica, muchas veces irreverente, irónica, paródica y/o satírica, que, sin cancelar el mensaje sugerido por los modelos originales, superpone sus propias agendas y procesamientos simbólicos. La *Mostrología* muestra una forma de procesamiento fílmico *pop* de un amplio registro de figuras icónicas, entre las cuales la del cíborg, recibe un tratamiento similar al de los monstruos. Tal opción revela formas alternativas de pensar y de representar el tema de lo (post)humano y de sus relaciones con especies afines, vivas y artificiales, ya no en clave filosófica o política, sino en el contexto informal y descomedido de la industria cultural y de la cultura de masas, donde la apropiación de esos temas muestra a un tiempo su vigencia y su desgaste.

VAMPIROS PERIFÉRICOS

Como figura que expresa un contacto directo con la corporalidad individual y colectiva, el vampiro es uno de los monstruos cuya estirpe clásica conecta estrechamente con los imaginarios periféricos, donde la integridad y la organicidad del cuerpo social constituyen un dominio simbólico rico en connotaciones histórico-ideológicas. Como Hardt y Negri anotan al analizar «La monstruosidad de la carne», el vampiro encarna una amenaza específica contra la institución de la familia, en la medida en que representa una sexualidad excesiva, insaciable y no convencional, que no hace distinción de género ni contempla la norma de reproducción biológica. El vampirismo se contagia y reproduce por la mordida entre hombres y mujeres, entre razas e individuos pertenecientes a diferentes clases y nacionalidades, ciudadanos o inmigrantes, legales o ilegales, creando a través de ese contacto físico una estirpe propia, con un estilo de vida alternativo, la cual mantiene una relación especial con la muerte, el espacio y la temporalidad (*Multitude* 193-194). Este promiscuo democratismo altera los principios de orden que rigen la sociedad moderna, estratificada y excluyente. Los vampiros son forasteros inclinados a la carnalidad, improductivos y hedonistas.

Refiriéndose a las relaciones entre *lo fantástico, lo sublime y lo popular*, James Donald resalta que en la figura del vampiro estas categorías convergen y se superponen, representando la subjetividad como un espacio de fragmentación e inestabilidad, noción en la que la conciencia de nuestro tiempo, agobiada por el descaecimiento de modelos modernos de totalización de lo real, logra reconocerse. Si muchas representaciones populares del vampiro trivializan los contenidos simbólicos de esta figura clásica de la literatura de horror, cierta sublimidad sostiene, al mismo tiempo, según Donald, la estética del vampirismo como intento de disolución o, al menos, de desestabilización de las normas estéticas y de las convenciones canónicas del «buen gusto» burgués. A partir de esta convergencia de paradigmas y de categorías resumida en la articulación de los conceptos de abyección y de sublimidad, lo popular puede ser repensado como el dominio social en el que proliferan incertidumbres, miedos y ansiedades vinculados al poder y a las estructuras sociales dominantes. Como Todorov ha señalado, lo fantástico se afirma justamente en la «fragilidad de los límites» entre la vida y la muerte, entre lo humano y lo sobrenatural, lo normal y lo anómalo, lo racional y lo irracional. El registro del melodrama constituiría el espacio discursivo capaz de alojar la *mise en scène* de la sublimidad moderna,

categoría informada por una nostalgia de totalidad, saturada por el exceso de los afectos, la ambigüedad y la incertidumbre. La estética del *kitsch* es el código a través del cual se expresan con frecuencia tales contenidos, iluminando la cara de la modernidad que corresponde a lo popular, heterogéneo, híbrido y transculturado, donde domina la mímica como estrategia representacional de adaptación de modelos a través del simulacro, la ironía y la parodia.

Esta vertiente de alternatividad es ampliamente explorada en América Latina, en distintos registros estéticos y con muy diversas connotaciones ideológicas. La temática del vampiro permite incursionar en campos tan variados como la relación entre el Estado y la ciudadanía, la sexualidad, las políticas identitarias, el capitalismo, el consumo, el esoterismo y la escatología. Se vincula a los contextos nacionales tanto como a los temas de la migración, la condición de la mujer, la hibridación social y el mestizaje. Si los vampiros son, por definición, construcciones simbólicas afincadas en la articulación de realidades y naturalezas dispares –que coexisten en una misma corporalidad, y cuyos atributos apuntan a lo humano y a lo monstruoso, a la norma y a su transgresión, a la alta cultura y a las leyendas y creencias populares–, la adopción del tropo vampírico en América Latina revela a su vez la conjunción de elementos dispares que indican la procedencia europea de ese concepto y su relocalización simbólica en contextos periféricos marcados por la presencia de culturas autóctonas, a partir de los cuales la figura clásica del vampiro aumenta su exotismo y redefine su universalidad.

Ann Davis ha propuesto pensar el vampiro, en términos foucaultianos, como constructo heterotópico y heterocrónico, es decir, como reinstalación espacio-temporal que, a la vez que reactualiza rasgos propios del concepto y de la función vampírica tal como estos han sido canonizados en las culturas de las que ha surgido, incorpora elementos afines a los contextos donde el tropo es resimbolizado. La heterotopia incluye la idea de la coexistencia o copertenencia de lo dispar en una corporeidad que adopta el binarismo y lo articula con una nueva funcionalidad. Se trata de un «colapso de la distancia» en el que realidades, lugares o momentos bien diferenciados llegan, sin embargo, a converger.

> The vampire functions […] as an embodied entity that contains different and sometimes conflicting levels of reality […] The vampire functions as an embodiment of places outside all places through the ability to live beyond death and thus persist over generations: readers and spectators come to travel through time and space via the vampire. Vampires, in “living” as they do, become repositories of information about other times and places, the embodiment of the sort of information contained in libraries and museums–for Foucault, the latter are also examples of heterotopias, allowing for both a heterotopic and heterochronic approach to reality. («Guillermo Del Toro’s» 396-397)

Las convergencias de tiempo, lugar, etc. pueden darse también con respecto a la otredad racial, como demuestran los ejemplos literarios antes analizados, ya que la «infiltración» vampírica (Davis, «Guillermo Del Toro's» 398) se realiza a través de fronteras culturales, identidades éticas, genéricas, etc., sugiriendo la idea de que la posición de sujeto nunca es fija ni invulnerable, sino más bien inestable y fluida.

Como parte de los procesos de expansión de mercados culturales y de profesionalización del intelectual, desde comienzos del siglo xx, el esteticismo modernista integra en los imaginarios latinoamericanos elementos mórbidos y esotéricos que desafían la racionalidad convencional con una exploración de lo raro, grotesco y diabólico. Estos elementos son presentados a veces con rasgos de humor o en contextos melodramáticos, produciendo una expansión de registros temáticos y estrategias de representación, en las que las características del gótico se integran en síntesis mayores donde el trabajo de lenguaje y la visualidad son fundamentales.

En sintonía con corrientes de pensamiento expresadas en libros como *Les grands initiés, esqueisse de l'histoire secrete des religions* (1899) de Édouard Schuré, el modernismo explora las corrientes del ocultismo, principalmente la vertiente pitagórica, como alternativa a los paradigmas del cristianismo, recuperando símbolos relacionados con la abyección, lo macabro y lo diabólico. La figura del vampiro es utilizada con frecuencia, conectando los imaginarios regionales con corrientes estéticas transnacionalizadas. La búsqueda de totalización se registra a nivel ideológico tanto como en el proceso compositivo mismo, es decir, en la redefinición de la forma y función de la literatura como indagación filosófica y no solo como constructo estético. Rubén Darío ofrece numerosos ejemplos de estas preocupaciones trascendentes y de las representaciones que en ellas se originan. Un ejemplo es su cuento «Thanatopía», de 1893, en el que en una atmósfera gótica desarrolla el tema de los muertos-vivos y el vampirismo femenino, que otros autores integran a sus repertorios narrativos y poéticos en las primeras décadas del siglo.

Los cuentos de Juana Manuela Gorriti (1818-1892), escritora argentina radicada en Bolivia durante su largo exilio debido a sus posiciones antirrosistas, son también precursores del género gótico y ejemplifican las transformaciones que va registrando la función intelectual como parte del proceso modernizador. Sus historias fantásticas se ejemplifican bien en «Quien escucha su mal oye» (1865), donde la autora introduce elementos de ocultismo e hipnotismo en la discusión del tema del género y de los derechos de la mujer, siendo el tópico de la mirada que construye al otro uno de los ejes que articula el relato. «El guante negro», «La novia del muerto» y «El lucero del manantial» son ejemplos de

desrealización donde tramas amorosas se combinan con elementos sobrenaturales, espectros, almas en pena, casos de demencia, etc. Estos dispositivos facilitan el planteamiento de temas erótico-sentimentales y la exploración del lugar de lo femenino en los imaginarios de la modernización americana.

A principios de siglo, el argentino Atilio Chiáppori (1880-1947) colocado, como Sylvia Molloy señalara, en las fronteras del género gótico, practica una literatura de horror donde género, cuerpo y monstruosidad se entrelazan en anécdotas originales y tenebrosas, que incluyen la figura del vampiro, los crímenes eróticos y la construcción de escenarios siniestros y de pulsiones aún más inconfesables y recónditas. Sus principales obras, *Borderland* (1907) y *La eterna angustia* (1908) están interrelacionadas por una intertextualidad que vincula sus argumentos y motivos, creando un mundo de ocultismo y pasión que incorpora los imaginarios exotistas del modernismo agregándoles torsiones psicológicas y cientificistas. Sus tramas desatan, sin lugar a dudas, reacciones emocionales, al presentar no solo situaciones aterradoras, sino visualizaciones impactantes para los horizontes de lectura de la época. Sin embargo, apuntan, como Molloy subraya, a una problematización más vasta y más profunda de los temas abordados, prestándose a diversos niveles de recepción:

> Las novelas de Chiáppori pueden leerse -y de hecho se han leído- como otras tantas novelas sensacionalistas del fin de siglo que buscan el escalofrío barato. Si bien tal lectura no es impertinente (ni tampoco frívola), no toma en cuenta debidamente el cruce provocador que propone Chiáppori entre intervención médica e intervención narrativa en lo tocante a lo femenino. (540)

En la región andina se destaca a comienzos del siglo xx la obra de Clemente Palma (1872-1946), en la cual se rastrea la influencia de Poe y la estética modernista, corrientes que se aúnan en una prosa de contenido frecuentemente esotérico y agnóstico que incursiona en temas grotescos, abyectos y de exploración extrasensorial. Algunas de sus más conocidas obras son *Cuentos malévolos* (1904) e *Historietas malignas* (1925), las cuales recogen relatos que incorporan elementos diabólicos, vampirismo, personajes mitológicos y atmósferas lúgubres y mórbidas. Su narrativa contraviene la tradición cristiana, haciéndola competir con el mundo demoníaco, aspecto que es criticado por Miguel de Unamuno en su prefacio a la primera edición de la novela. El escritor español expresa allí su disconformidad con la irreverencia herética de Palma y con lo que considera su imperfecto acercamiento al cristianismo. Pero la mejor explicación del estado de la cuestión sobre las relaciones entre lo sobrenatural y los saberes dominantes la provee uno de los personajes de la historia de Palma, el médico, quien explica a su paciente el lugar de lo oculto con respecto a la

racionalidad moderna:

Eres un hombre y te lo puedo decir: eres víctima de sortilegios misteriosos. Te mueres en sueños y tus enemigos te atacan dormido. Aún hay, en este siglo de las luces y de la incredulidad, fuerzas misteriosas, poderes ocultos, supervivencias de la energía, malignidades activas de voluntades secretas, radiaciones psíquicas desconocidas, fuerzas no estudiadas, espíritus, como se dice vulgarmente, espíritus de muertos o de vivos que obran, hieren, y aun matan en la sombra. El radio de acción de estas fuerzas extrañas, su ley, no ha entrado todavía en el dominio de la ciencia oficial: son negados por ella porque no son cosas verificables por las leyes científicas, no se pueden estudiar bajo el ocular del microscopio. Y, sin embargo, son cosas que existen, fenómenos que se realizan y que traen consecuencias positivas. Quizá todo sea natural y racionalmente explicable dentro de las leyes biológicas y psíquicas conocidas, y dentro de la hipótesis aceptadas, pero lo cierto es que aún no se ha acertado el mecanismo y la ley de esto que, por su apariencia extranatural y maravillosa, corresponde más bien a la mitología popular. («Las vampiras» s. p.)

La explicación del médico relaciona conocimiento científico y creencias populares, así como las conductas diabólicas del vampirismo representado aquí en un protagonismo femenino que se corresponde con la expresión de la pasión amorosa y sirve para contrastar el amor puro, pero apasionado, con el desborde instintivo que consume el cuerpo de seres humanos y animales en el intento por apagar una sed insaciable que supera la dimensión física. La descripción de la actividad de las vampiras conecta con la codificación universal del vampirismo y particularmente con las expresiones latinoamericanas, donde el elemento de la sensualidad y la presentación de la mujer como agente diabólico, aparecen de forma persistente:

De pronto oí lejanas voces de mujeres mezcladas con aullidos. Levanté sigilosamente la cabeza hacia la ventanilla. Vi una nube informe que se agitaba entre las rejas, una especie de remolino de líneas tenues, de formas vagas y deshechas, de cuerpos aéreos indecisos; poco a poco todo fue definiéndose, los ruidos se convirtieron en cuchicheos y las formas vagas condensándose en cuerpos de mujeres. Como aves carniceras se dejaron caer sobre los armarios y muebles. Eran mujeres blancas de formas nerviosas y cínicas; tenían los ojos amarillos y fosforescentes como los de los búhos; los labios de un rojo sangriento, eran carnosos y detrás de ellos, contraídos en perversas sonrisas, se veían unos dientecillos agudos y blancos como los de los ratones. Los cuerpos de esas mujeres tenían el brillo oleoso de superficies barnizadas y la transparencia lechosa del ópalo. La primera que bajó se precipitó ansiosa sobre el joven dormido y le besó rabiosamente en la boca; luego, con una contracción infame de sus labios, cogió entre los dientes el labio inferior de Hansen y le mordió suavemente, y siguió succionando su sangre, mientras su cuerpo se agitaba diabólicamente y sus ojos despedían un fulgor verdoso que alumbraba la cara del dormido. Bajaron al lecho otras dos: parecían hambrientas de sangre y placer; una se apoderó de una oreja, otra sentóse en el suelo, y con la punta de la lengua, que debía ser áspera como la de los felinos, se puso a acariciar la planta de los pies de Hansen. Estos contraíanse como electrizados. Otra, siniestramente, hermosa, se arrodilló en la cama y, con la espina dorsal encorvada, con los cabellos echados sobre la frente, adhirió su boca al pecho de Hansen: parecía una hiena devorando un cadáver. Todo el cuerpo del joven se retorció con una desesperación loca que tanto podía ser la contracción de un placer agudo o de un violento dolor: agitábase con la inconciencia de un pedazo de carne puesto en las brasas. Y otra y otras más, diabólicas, hermosas, perversas, bajaron y adhirieron sus cabezas a diferentes partes del cuerpo de Hansen. Los cuerpos opalinos de esas malditas se destacaban sobre la tela negra con toda la precisión. Veía pasar gota a gota la sangre succionada por esas bocas infernales, veía correr esa sangre pálida por las venas, subirles al rostro y colorear esas lívidas mejillas de un rosado tenue… El terror me había paralizado y mis esfuerzos por gritar

eran vanos. (Palma, «Las vampiras» s. p.)

Apelando a los recursos del gótico y en consonancia con las orientaciones estéticas del malditismo modernista, Palma desarrolla el tema de la relación entre lo diabólico y lo divino tanto a través de la ficción («Parábola», «El Quinto Evangelio», «El último fauno», «Ensueños mitológicos») como en el ensayo (por ejemplo en «El satanismo», incluido en su libro *Filosofía y letras*, de 1897). A veces estos elementos se integran en tramas más convencionales (relatos de amor), que el elemento de la anomalía vampírica ayuda a complejizar, como en «La virgen de cera», de Abraham Valdelomar (1988-1919), donde se mezclan elementos del culto cristiano y elementos profanos al tiempo que se trabaja el tópico del doble o de la duplicación del sujeto (mujer vampiro/virgen de cera) en el contexto de una trama romántica.

El tema de la monstruosidad, más que el del monstruo individual, acompaña el desarrollo de la cultura nacional. En la región andina va ligado al modo en que se van estructurando las relaciones de dependencia y la vida civil durante el proceso de afirmación de la república criolla. La monstrificación del *Otro* se realiza casi siempre en el contexto del conflicto sociopolítico y está particularmente vinculado a las políticas etno-raciales implementadas por el estado populista y autoritario, así como a las respuestas populares que ellas generan. El mundo del indigenismo aloja lo monstruoso como una presencia que, sin perder su carácter de *evento*, es connatural a la cosmovisión de las culturas prehispánicas, habiendo pasado a integrar los imaginarios colectivos de la modernidad como un factor intrínseco a la sociedad. La cultura andina integra lo espectral como parte de una concepción del tiempo y de la muerte que, lejos de borrar lo pasado, lo recibe constantemente en el presente, lo revive, lo convoca y proyecta como forma de cognición de lo real, como fuerza afectiva y como pensamiento mítico-religioso. De la misma manera, lo sobrenatural, como metaforización de aspectos específicos de la experiencia social o como extensión de esta hacia zonas invisibilizadas por la racionalidad occidental, forma parte de lo cotidiano. La literatura que evoca el mundo indígena y lo recrea desde perspectivas criollas elabora y también transfigura estos aspectos culturales en el proceso de su representación *desde afuera*, siendo el ámbito de la oralidad el que registra con mayor minuciosidad y riqueza estos materiales. La obra ficcional y antropológica de José María Arguedas, como la de Gamaliel Churata, se nutre de esos elementos, dando testimonio de una vertiente generalmente no representada con autenticidad en textos producidos desde perspectivas criollas europeizadas. Al igual que en Bolivia y en Ecuador, la monstrificación integra los discursos populares y la representación de estos estratos desde la cultura oficial, siendo el

cuerpo humano el espacio en el que se inscriben las nociones de normalidad y anomalía por medios de las tecnologías del poder y de las estrategias de resistencia que las confrontan. Junto a la adopción y adaptación de tropos de monstruosidad de circulación universal, un amplio repertorio de creatividad popular aporta sus propias criaturas siniestras y terroríficas. Estas canalizan contenidos locales que permiten una decodificación histórica y política, satírica o paródica, de conflictos a veces muy cercanos, a veces ya sistémicos, que el monstruo, el espectro, el brujo o el vampiro, en sus diversos avatares, ayudan a visibilizar y a someter al juicio de la comunidad.

Algunos de los problemas que subyacen a estas narrativas tienen que ver con el miedo que generan los acelerados procesos de modernización, el crecimiento urbano, las olas migratorias de sierra a costa, la penetración extranjera, el avance de la tecnología, la destrucción del medio ambiente, la expoliación de recursos naturales, el autoritarismo político, la represión policial, la marginación cultural y lingüística, la discriminación racial, las dificultades laborales, la desigualdad social y la pobreza. No debe olvidarse que las narrativas del terror son un modo de hablar de la violencia, en cualquiera de sus formas de manifestación social, siendo su metaforización el recurso que se utiliza para canalizar el caos social y emocional que la violencia causa tanto a nivel individual como colectivo. A través de las narrativas del terror se pone sobre el tapete la ruptura del pacto social, cuestionando la racionalidad en la que este se sustentaba y la red *ideológica* que lo legitimaba. Como indica Rossana Reguillo refiriéndose al discurso fílmico de la violencia, una de cuyas modalidades se encuentra representada en los relatos de horror, «la violencia deja de ser pre-texto de la historia narrada, para convertirse en texto y contexto de la narración. Las barreras de contención desaparecen» (196).

El tema de la victimización es planteado así, en la literatura y en el cine de horror, metafórica o alegóricamente, pudiendo ser elaborado a nivel comunitario, como si la ficción constituyera un espacio experimental en el que se ensayan formas de develamiento del mal y estrategias para comprender su funcionamiento y para contrarrestarlo. Por esa razón, J. Cohen comienza sus siete tesis sobre la cultura del monstruo proponiendo un *modus legendi*, es decir, una forma de lectura que analiza la cultura a partir de los monstruos que esta produce, y recordándonos que la historia como tal –es decir, la versión que aceptamos como oficial sobre la realidad del desenvolvimiento social– no es más que un discurso, una versión con pretensiones de totalidad, cuando más bien la historia podría ser pensada como una multitud de fragmentos que forman no un todo homogéneo sino una composición híbrida, un cuerpo monstruoso («The Monster culture» 3).

Elton Honores Vásquez, uno de los críticos que más ha trabajado el tema de lo monstruoso en la literatura y en el cine andinos, afirma, en la introducción a *Los que moran en las sombras. Asedios al vampiro en la narrativa peruana* (2010), antología que publicara con Gonzalo Portals Zubieta, que el tropo del vampiro es como «un cuerpo vacío» que se ha ido resemantizando en distintos contextos, al articularse a una amplia gama de temas: la alteridad, la condición de ser extranjero, ilegítimo o marginado, las pulsiones y represiones sexuales, el poder, la explotación, la angustia, los desastres bélicos y, en general, la violencia.[6] Honores se refiere a distintas clasificaciones del vampirismo (psicológico, folclórico, satánico, etc.), así como a antecedentes prehispánicos en México y en la zona andina, señalando que en castellano el término vampiro aparece por primera vez en el *Diccionario de la Real Academia Española* en 1843.[7] En la antología mencionada se reúnen textos representativos que van desde «La bestia amarilla» (1908) de Manuel Bedoya (1888-1941) hasta «El consuelo de Ángela» (2008) de Alfredo Dammert. El mismo crítico percibe la presencia de un estilo paródico en muchos de los textos antologados, así como un tratamiento constante del tema erótico y también de la sátira política. Entre los cuentos más logrados, «Las memorias de Drácula», de Rodolfo Hinostroza (1941), constituye una reescritura del mito de Drácula y de la novela de Stoker que ilustra sobre las apropiaciones periféricas del vampirismo, cuyos contenidos simbólicos y giros temáticos son pasados por el tamiz de una ironía que desacraliza un género en sí mismo desacralizador. Según Honores, desde fines de los años noventa la representación del vampiro abandona los tonos más humorísticos y ligeros de etapas anteriores y recupera sus vínculos con la narrativa de horror, contándose entre los autores que cultivan el género fantástico y, en específico, el tema del vampirismo a Fernando Iwasaki (1961) (quien presenta la variante del vampiro-bebé en «El balberito» [2000]), Italo Morales (1970), Pablo Nicoli Segura (1964) y Carlos Calderón Fajardo (1946), entre otros.[8] Este último, es autor de una trilogía compuesta por *El viaje que nunca termina. La verdadera historia de Sarah Ellen* (1993, 2009), *La novela de Corinto. El regreso de Sarah Ellen* (2010) y *La ventana del diablo. Requiem por Sarah Ellen* (2011). La serie narrativa gira en torno a la figura de una mujer vampiro inglesa, Sarah Ellen, nacida en 1917, cuya resurrección se esperaba a los ochenta años de su muerte, en 1997. Mientras que la primera novela se concentra en el viaje de Ellen desde Inglaterra hasta el Perú, la segunda da cabida a la interacción de Ellen con la ideología de Abimael Guzmán, líder de Sendero Luminoso, y la tercera vuelve sobre las reverberaciones de la mujer vampiro, que reaparece en un ambiente onírico. Estas apropiaciones del tropo

del vampiro articulan localismo y universalidad, es decir, la representación de condiciones particulares del contexto andino y peruano con el mito del vampirismo, cultivado por algunos de los más afamados escritores europeos.[9] Asimismo, cabe destacar el hecho de que el vampirismo de Sarah Ellen y la expectativa de su regreso al mundo de los vivos es una leyenda urbana que supera los límites de la literatura en la que se registra esta historia una vez que la misma ya se encuentra arraigada en los imaginarios populares. Este proceso implica interesantes intercambios y empréstitos entre escritura y oralidad, la historia local y su ficcionalización, lo popular y lo letrado. Desde el punto de vista ideológico, quizá el elemento más importante en esta adopción/adaptación del tropo vampírico es su reinscripción en un panorama social y políticamente marcado por la guerra interna peruana, donde el tema de la sangre adquiere connotaciones muy precisas, propiciando una decodificación político-ideológica del vampirismo como alegoría nacional.[10]

En la novela *Doble de vampiro* (2012), José Donayre Hoefken propone la figura de un vampiro que reflexiona sobre su propia naturaleza sobrenatural, pero también sobre los deseos inconfesables que nos habitan. La figura de Sarah Ellen regresa aquí en un ambiente gótico no exento de lirismo y de especulación filosófica.[11] Según Donayre lo que resulta más intrigante en la figura del vampiro es

> [s]u naturaleza esencialmente retadora. Es un ser que vive al margen, que goza de la fortuna de la inmortalidad, la eterna juventud y la belleza. Sin embargo, el no poder verse ante un espejo es su mayor castigo. Solo le queda indagar sobre sí mismo, alimentarse de su sombra y tratar de entender qué podría ser la felicidad ante la certeza de que la muerte no le tocará la puerta en condiciones normales. (Capurro s. p.)

En el Cono Sur los vampiros hacen su aparición en el contexto del modernismo y se mantienen como una vertiente no dominante, de representación ocasional, que registra los ecos de corrientes transnacionalizadas que envían sus impulsos estéticos como revitalización de las poéticas que se desarrollan en la región. En Uruguay, el poema «El vampiro» (*Cantos de la mañana*, 1910) de Delmira Agustini (1886-1914) ilustra, en la clave estética del modernismo, la vinculación simbólica entre el deseo sexual (el «mal sin nombre») y la «estirpe oscura» que se asocia al dolor y a la muerte:

> En el regazo de la tarde triste
> yo invoqué tu dolor… Sentirlo era
> sentirte el corazón! Palideciste
> hasta la voz, tus párpados de cera
> bajaron…y callaste… Pareciste
> Oír pasar la Muerte… Yo que abriera

tu herida mordí en ella -¿me sentiste?-
¡Como en el oro de un panal mordiera!
Y exprimí más, traidora, dulcemente
tu corazón herido mortalmente,
por la cruel daga rara y exquisita
de un mal sin nombre, ¡hasta sangrarlo en llanto!
Y las mil bocas de mi sed maldita
tendí a esa fuente abierta en tu quebranto
¿Por qué fui tu vampiro de amargura?
¿Soy flor o estirpe de una especie oscura
que come llagas y que bebe el llanto? (66)

El vampiro funciona claramente como una forma retórica figurada en la que se utiliza esa imagen como expresión del *pathos* del amor romántico, imbuido de dolor, y de un erotismo orientado hacia el consumo del cuerpo del amado. La agresividad de la sexualidad femenina y la anagnórisis ligada al deseo aparece en este poema modernista ilustrando la poética sensual y rupturista de Agustini, quien apela aquí a una imagen ya establecida en el imaginario occidental como símbolo oscuro y sobrenatural de una sensualidad ilícita y mórbida. La monstruosidad del vampiro se expresa sublimada como metáfora de una pasión incontrolable en la que deseo y abyección resultan inseparables. La referencia a la oscura naturaleza del vampirismo y la ambigüedad que la rodea desencadenan un torrente emocional de anómala intensidad que compromete la identidad misma del hablante poético y se expresa en los interrogantes ontológicos que cierran el poema.

También en el contexto rioplatense, Horacio Quiroga, ya mencionado, apelará a su vez al tema del vampirismo femenino. En el creado por Quiroga, marcado por el exceso emocional, el desvío de la racionalidad y la presencia constante de la muerte, «El vampiro» (1927) se sitúa en la intersección de varios universos: el de la locura, el de la ciencia y la tecnología, el de la imaginación y el de la experiencia paranormal. El relato combina el carácter espectral de una mujer extraída de su original imagen fílmica a través de procedimientos de manipulación fotográfica y su transformación progresiva en vampiro. Como en otros cuentos de Quiroga –«El espectro» (1921) y «El puritano» (1926) en particular–, la narración consiste en el deslizamiento de la racionalidad hacia el horror («la fina lluvia del espanto») que satura la anécdota. Durante este proceso va desquiciándose el contacto perceptivo y cognitivo con lo real. Impregnado de erotismo y desafiando las fronteras de lo inteligible, el efecto del fantasma se va apoderando de los demás personajes, como si la succión de la sangre fuera precedida y complementada por la absorción de toda racionalidad capaz de

desestructurar el mundo fantasmagórico que se va consolidando literariamente. Las alusiones a la locura, al estrés postraumático, a la exasperación nerviosa o a la expectativa agónica de la muerte que se acerca tiñen el relato comunicando el «poder hipnótico» que también se atribuye a los vampiros como forma de control y seducción de su presa.[12]

No cabe duda de que, con antecedentes en siglos anteriores, a partir del modernismo la literatura fantástica y la representación de lo monstruoso pasa a constituir una poética alternativa en América Latina, que se mantiene abierta de manera constante, aunque cuente con momentos de intensificación y con inflexiones distintas en diversos contextos históricos y culturales. La *Antología de la literatura fantástica* publicada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo en 1940, en la que se reunieron textos de la literatura universal, sería fundamental para el establecimiento del género en el Rio de la Plata y también a nivel continental.

Mediante la actualización de elementos provenientes de estéticas anteriores y la recuperación de aspectos de la filosofía nietzscheana y el esoterismo, entre otros, el decadentismo modernista insiste en lo macabro, lo fantástico y lo *uncanny* como parte de un experimentalismo cognitivo y expresivo que las vanguardias desarrollarían luego en distintas direcciones. En el contexto del surrealismo lo monstruoso es reivindicado como una forma oblicua de lo bello no sujeta a la organicidad ni a los patrones estéticos coherentes y unificados por las corrientes anteriores. Por contraste con el romanticismo, el simbolismo, el realismo y otros movimientos literarios, la apelación a lo monstruoso constituye en el surrealismo una celebración de lo dispar y de lo incongruente en construcciones que no eluden ni el efectismo ni el irracionalismo para la canalización de una estética rupturista e innovadora. Lo monstruoso ilustraría la emergencia de lo reprimido, los mundos artificiales de los alucinógenos, los estratos de la percepción y la imaginación desplazados o domesticados por la racionalidad dominante y la moral burguesa. En este sentido, lo monstruoso forma parte de la búsqueda de formas más auténticas y directas de expresión de impulsos, sentimientos y deseos que se manifiestan de manera simbólica, en códigos estética e ideológicamente cifrados, de contenidos maleables que dan forma a lo anticonvencional, lo inclasificable y lo contracultural.

Es notoria la imaginería que despliega el surrealismo en pintura a partir de la incorporación de contenidos tradicionalmente desplazados de las construcciones intelectuales guiadas por un racionalismo mimético que valoraba la reproducción fiel de «lo real». Al impugnar esta categoría, el surrealismo abre las compuertas por las que penetran contenidos «anómalos» de carácter onírico, alquímico y arquetípico que favorecen un énfasis en las mutaciones y la reemergencia de

niveles sepultados por principios de ordenamiento formal, armonía y equilibrio conceptual. Obras como las de la hispano-mexicana Remedios Varo (1908-1963) y la pintora inglesa Leonora Carrington (1917-2011), que también florece en México, su patria de adopción, iluminan esos dominios alternativos desde una perspectiva que reivindica la conciencia de la mujer como conexión con espacios de la experiencia cognitiva y afectiva que el patriarcalismo había descartado de la dominante cultural burguesa. Lo monstruoso se abre paso en esas composiciones –como en la fotografía de Kati Horna (1912-2000), también desarrollada en México, y la de la francesa Anne Bachelier (1949)– anunciando una transformación en los imaginarios y en la interpretación y representación de lo real. Influye en esto el impacto de la experiencia de las guerras mundiales, el nazismo, la Guerra Civil española y los cambios sociales y políticos generados por estos cataclismos sociales. Como punto de referencia en estos registros de la sensibilidad surrealista el cuadro de Salvador Dalí (1904-1989) *Invención de los Monstruos* (1937) no puede ser más elocuente. El propio Dalí sugiere que el cuadro expresa la proyección profética de lo monstruoso, que prevé o anuncia catástrofes mayores posteriores a la Guerra Civil.[13]

El elemento de lo monstruoso incorpora una fuerte carga performativa y estetizante, a través de una galería de imágenes, conceptos y términos que pasan a formar parte del decorativismo, la simbología y la atmósfera cultural de la época. Constituyen, así, parte del repertorio literario y artístico que acompaña una nueva forma de transnacionalización económica, política y cultural, marcada ya, desde la vuela del siglo, por la hegemonía de los Estados Unidos y por el ciclo de modernización desigual que se instaura en la periferia latinoamericana con la transformación de las relaciones de dependencia económica. *Mestización* (a todos los niveles de la cultura y de la sociedad), transculturalidad, hibridación de temas y recursos formales, experimentación estética…, todo ello va configurando las bases de una poética en la que el exceso y la anomalía canalizan descreimiento, desencanto con la modernidad, impulsos contraculturales y búsqueda filosófica de un nuevo sentido de *lo social* y *lo político*. El arte representa lo heterogéneo como *exposé* no solamente de la riqueza de lo real, sino también de las limitaciones de la razón para llevar a cabo una taxonomía y una domesticación de los productos del intelecto y la imaginación, que exceden los modelos existentes de representación y de interpretación. Lo monstruoso, anómalo, irracional, instintivo, inconsciente, mítico, oculto, primitivo y atávico encuentran su lugar en el culto vanguardista por la exploración cognitiva y por los productos extraños e inusuales que se manifiestan a la sensibilidad. El mundo denso y mágico de Miguel Ángel Asturias, así como la efervescente narrativa de Mario de Andrade (*Macunaima*,

1928), representan dos aspectos de esta proliferante convergencia de elementos dispares que, carnavalizados, y enfatizando los profundos sustratos multiétnicos de América Latina, exploran formas de integración de lo vernáculo y lo foráneo, lo inconsciente y lo consciente, lo primitivo y lo moderno, lo «anómalo» y lo regulado por la normalidad burguesa. Muchas de estas direcciones serán reactualizadas y redimensionadas en la representación de elementos grotescos o monstruosos del neobarroco. El *boom* apelará también a esta estética, a veces integrándola al realismo mágico como un recurso hiperbólico que desestabiliza, como ha sido notado por la crítica, las convenciones del realismo.

En la obra de Julio Cortázar (1914-1984), donde abundan personajes con rasgos extraordinarios, monstruosos y anormales, no faltan referencias a la magia, a los ambientes góticos y a los autores canónicos del horror, como Stoker, Poe, Lovecraft y otros. El cuento temprano que lleva por título «El hijo del vampiro» (1937), el cual circulara de modo muy limitado durante varias décadas, tiene como protagonista a Duggu Van, vampiro que muere en 1060, quien se enamora de una de sus víctimas, Lady Vanda, a quien viola en el proceso de succionar su sangre. El cuerpo de la mujer se irá transformando hasta convertirse en el del hijo que concibiera durante el abrazo vampírico, exponiendo el tipo de mutación que es propia de los monstruos y que se describe en el registro estético del grotesco. Truculento, aunque con dejos irónicos y paródicos, el cuento evidencia la influencia de Stoker, Poe, Anne Rice y otros cultores del género gótico, tanto en literatura como en cine. En ese mismo estilo se establece el diálogo poético que Cortázar plantea entre Drácula y Ligeia, en el «Soneto gótico» recogido en el volumen *Salvo el crepúsculo* (1984):

Esta vernácula excepción nocturna,
este arquetipo de candente frío,
quién sino tú merece el desafío
que urde una dentadura taciturna.

Semen luna y posesión vulturna
el moho de tu aliento, escalofrío
cuando abra tu garganta el cortafrío
de una sed que te vuelve vino y urna,

Todo sucede en un silencio ucrónico,
ceremonia de araña y de falena
danzando su inmovilidad sin mácula,

su recurrente espacio catatónico
en un horror final de luna llena.

Siempre serás Ligeia. Yo soy Drácula. (182)

También aparecen en la obra de Cortázar (en particular en *62. Modelo para armar* [1968]) alusiones a la figura de la aristócrata húngara Báthory de Ecsed (o Erzsébet Báthory), a quien se atribuyen más de 650 asesinatos de jóvenes a las que esta torturaba y desangraba en su castillo para disfrutar de los baños de sangre que supuestamente prolongaban su juventud. Sobre la base de la poética biografía de este escalofriante personaje histórico, escrita por Valentine Penrose (*La Comtesse Sanglante*, 1957), y en la que se recrean las obsesiones y tormentos a los que la condesa sometía a sus sirvientas y a las jóvenes que capturaba de poblados cercanos a su castillo, Alejandra Pizarnik (1936-1972) inmortaliza a Báthory en el relato *La condesa sangrienta* (1971), donde la relación entre sangre y erotismo asume peculiares connotaciones. La sexualidad lésbica, en gran medida sublimada en el relato a través del consumo cosmético de la sangre, se teatraliza en un vampirismo simbólico en el que tortura y goce se confunden. El ritualismo sádico cruentamente estetizado por Penrose y Pizarnik, es abordado en la prosa de la escritora argentina a partir de los once fragmentos que, caleidoscópicamente, entregan una narración en el mejor estilo gótico, capaz de embelesar y aterrar a los lectores. Otras apariciones esporádicas de vampiros se registran en la literatura argentina, por ejemplo en *Aquí pasan cosas raras* (1975) de Luisa Valenzuela (1938).

En el contexto del *boom*, es la obra de José Donoso (1924-1996), en especial *El obsceno pájaro de la noche* (1987), la que mejor ilustra la conjunción de monstruosidad, poder y deseo, expresada en un monólogo proliferante de voces, máscaras e irrealidades que se encuentran y divergen en una dinámica narrativa densa y poblada de elementos oníricos. El discurso del poder y el subdiscurso de la murmuración colectiva se articulan sobre la base de una historicidad caótica, acumulativa e incoherente. La fragmentación es uno de los recursos narrativos, sobre todo en lo que tiene que ver con el personaje colectivo de las viejas, alegorizándose en los paquetes que guardan por todas partes y en los múltiples niveles de lenguaje, donde los significados se concentran y objetivizan como muestra de la acumulación caótica y la inaprehensibilidad racional. Es como si la forma monstruosa (la máscara, la apariencia) excluyera el significado quedando solamente expuesta como mostración proliferante y anómala. El tratamiento de la corporeidad constituye otro de los grandes planos de la novela: tanto el cuerpo de los seres ficticios, en constante proceso de rearticulación y de desmembramiento, como el cuerpo mismo de la narración que de manera monstruosa va cambiando de forma, asumiendo modulaciones, lenguajes y máscaras que le confieren una textura inapresable, mutante y anómala.[14] La

indefinición sexual del Mudito («perito en monstruos») y las mutaciones constantes que lo rodean incorporan también la monstruosidad estructural a una narración donde la incompletitud y la ambigüedad cancelan el legado de la novela burguesa, reemplazándolo por la antiestética de un grotesco onírico que borra las fronteras de lo real. El *imbunche* (ser con cuerpo deforme y miembros retorcidos que pertenece a la mitología mapuche y de Chiloé, vinculado a la brujería y utilizado como vehículo de venganza) encarna una fisicalidad monstruosa que ha sido vista como alegorización de los proyectos de liberación en América Latina y como expresión simbólica de la problemática del mestizaje y la multiculturalidad, es decir, como referencia al crecimiento espontáneo de un cuerpo social contranormativo, nacido de la violencia y librado a sus propias pulsiones de vida y muerte, de deseo y represión.[15]

Desde la publicación de su primer libro, *Historias tremendas* (1999), que ganara el Premio al Mejor Libro del Año del Pen Club International, e *Historias atroces* (2003), el escritor puertorriqueño Pedro Cabiya (1971) se ha impuesto como una voz destacada en la literatura de horror, desde la que cultiva el tema de la corporalidad (*La cabeza*, 2005), los extraterrestres (*Trance*, 2007), el zombi *(Malas hierbas*, 2011), la deshumanización y la disociación de la personalidad. Seres enajenados, familias deshechas, sociedades atravesadas por el delito y por variadas formas de abyección personal transmiten una visión apocalíptica de disolución progresiva e imparable donde el tema de la muerte individual se abre a un amplio interrogante sobre el futuro de *lo social*. La figura intersticial del zombi es una de las que permite reflexionar sobre el tránsito entre vida y muerte, sobre las cualidades del ser humano para captar intelectualmente su realidad y sobre las formas posibles de navegar la realidad y conocerse a sí mismo.

Elton Honores registra una serie de nuevos narradores de literatura zombi en distintas regiones de América Latina entre los que destacan los argentinos Leandro Ávalos Blacha y Esteban Castromán con obras como *Berazachussets* (2007) y *Pulsión* (2011), respectivamente. Mientras que la primera, saturada de aspectos grotescos, tiene como protagonistas a un grupo de viudas e incluye elementos como el canibalismo, la segunda complementa la representación del caos zombi con una torsión pornográfica. La novela *Zombie* (del argentino-norteamericano Mike Wilson, 2010) utiliza la figura de este personaje monstruoso como figuración del estado mental y físico de adolescentes que sobreviven a un apocalipsis en el que se ha perdido la realidad y solo quedan fragmentos del pasado. El chileno Francisco Ortega entrega en «Setenta y siete» –incluido en la antología *No entren al 1408* (2013), coordinada por Jorge Luis Cáceres– un *thriller* paródico en el que los zombis son muertos vueltos a la vida por un ritual mapuche para servir al gobierno de Pinochet. El escritor peruano

Gonzalo del Rosario entremezcla en *Ven ten mi muerte. Una balada* (2012) el tema del amor y el terror en un ambiente marcado por la acción de los zombis. En el caso de México, Alberto Chimal utiliza la narrativa zombi para plantear el tema de la producción literaria teniendo como punto de referencia la obra y vida de Roberto Bolaño, quien aparece como zombi en el relato que lleva por título «Los salvajes» (2013).[16]

EL MONSTRUO EN LA PANTALLA

La ciencia y la tecnología constituyen espacios del saber que provocan fascinación y temor al ejercer un poder sobrehumano capaz de afectar todos los niveles de la vida cotidiana. La fotografía y el cine, como advirtiera Benjamin, revolucionan los imaginarios colectivos interviniendo con un efecto casi mágico la interpretación de lo real. Al producir y reproducir a nivel masivo un simulacro de realidad, estas tecnologías de la imagen desplegaron, sobre todo en áreas periféricas, una fuerte influencia social que conectó los espacios locales con los centros desarrollados y relacionó diversos estratos sociales al facilitar su participación en el dominio simbólico de la ficción visual. Se vincularon así, estableciendo préstamos e intercambios mutuos, los ámbitos de la oralidad con el mundo letrado, las creencias populares con los discursos de la ciencia, las costumbres vernáculas con las modas importadas. Se produjo un proceso de divulgación e hibridación de saberes, experiencias vitales, regímenes de verdad que, al tiempo que estandarizaron modelos cognitivos, definieron paradigmas estéticos, estilos y temáticas adaptados a los diversos registros del gusto popular y a las distintas audiencias que fueron adquiriendo sus perfiles en las interacciones con la oferta simbólica. La capacidad transculturadora del cinematógrafo y su potencial de diseminación ideológica y contagio social fueron considerados muchas veces como dispositivos peligrosos, de penetración cultural, y como fuerzas capaces de absorber de modo irracional e inevitable la energía social (Braham, *From Amazons to Zombies* 129-130). De ahí la metaforización de estas tecnologías como formas vampíricas, seductoras y amenazantes.[17]

En América Latina el cine sirvió como un vehículo de experimentación comunicativa que registró los avatares políticos y sociales de la región, al tiempo que estableció relaciones productivas con corrientes foráneas entrando a dialogar transnacionalmente, aunque a partir de infraestructuras mucho más limitadas que las de los centros del espectáculo a nivel internacional. Estrechamente ligado al desarrollo y a las particularidades que iba adquiriendo el capitalismo en las

distintas regiones de América Latina, y de acuerdo a los ritmos dispares que iban registrando los procesos modernizadores, el cine constituyó un repositorio de propuestas estético-ideológicas que moldearon los imaginarios colectivos en una interacción mercantilizada, de oferta y de demanda, a través de la cual puede leerse buena parte de la historia cultural de la modernidad periférica.

Como maquinaria de producción y de distribución masiva de capital simbólico, el cine concretó paradigmas y modelos, formas de protagonismo social, valores y conductas a través de las cuales se expresaron deseos y expectativas en clave realista, romántica, tragicómica, melodramática, terrorífica, detectivesca, bélica, etc. En cada región, y en relación con el tema del monstruo, el cine registró los conflictos propios de cada sociedad y representó a sus propios fantasmas, adaptando y reciclando flujos temáticos y tecnologías de distintas latitudes a las necesidades expresivas de cada medio. El monstruo articuló, como se señalara ya en varias ocasiones, lo local y lo universal, de ahí que, en este sentido, constituyese un producto híbrido, transculturado, difusor de mensajes, problemáticas y tecnologías variadas. El sistema de las coproducciones permitió aunar esfuerzos que impulsaron la industria cinematográfica latinoamericana a altos niveles de innovación y competitividad, llegando a hacer del cine un espacio de encuentro con la literatura, la historia y el discurso político, así como un terreno de articulación simbólica y de circulación de ideas y modelos representacionales. La posibilidad de crear un horror ficticio, manipulable y hasta trivializado, sirvió de contrapunto a escenarios locales de horror real, donde la experiencia social definía el lugar de la víctima ante fuerzas sobrenaturales, indudablemente monstruosas, que imponían a nivel político, étnico, lingüístico, y a través de políticas de género y de clase, sus sistemas de explotación y control. El cine establece entonces un puente histórico y geocultural, estética e ideológicamente polivalente, que alegoriza conflictos locales al tiempo que se inscribe en corrientes creativas de amplia circulación.

Asimismo, múltiples producciones conectan problemáticas y esfuerzos creativos de las dos Américas, exponiendo un flujo temático de interesantes connotaciones, que vincula realidades distintas y desiguales elaborando temas como los del exilio, la inmigración, la violencia de frontera, la inadaptación, la otredad y los efectos del capitalismo y la desigualdad social a nivel subjetivo. Expresión de crisis, de rebeldía y de opresión, de sentimientos apocalípticos, utopismo y nihilismo, el monstruo ha canalizado, según los casos, intensidades afectivas de muy variado registro emocional e ideológico, y se ha presentado a metaforizaciones, moralizaciones y alegorizaciones de distinto alcance y contenido.[18]

Díaz-Zambrana habla de la producción latinoamericana de «zombis acriollados». En el libro coordinado por esta investigadora titulado *Terra Zombi. El fenómeno transnacional de los muertos vivientes* (2015), así como en el co-editado con Patricia Tomé bajo el título de *Horrorfílmico. Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe* (2012), se ofrece una variedad de trabajos que cubren distintas vertientes del cine latinoamericano, corpus complejo y extenso que es imposible cubrir en el presente estudio. Valgan al menos algunas referencias ilustrativas.

En el cine cubano, donde la tradición de las películas de horror tuvo tradicionalmente poco desarrollo, unas cuantas producciones tematizaron la problemática de la insularidad, la escasez, la censura y la desesperanza, a la par de los valores nacionales en producciones no exentas de humor, ironía y costumbrismo. En la coproducción cubano-mexicana *Morir para vivir* (Miguel Morayta, 1954) se plantea en clave de melodrama la conversión en zombi de una mujer muerta por medio de las artes del *voudou*. De tema más político, el film animado *Vampiros en La Habana* (Juan Padrón, 1985) encuadra, en la época de la dictadura de Machado, la anécdota que tiene como centro a un vampiro representante del capitalismo y miembro de una mafia internacional interesada en obtener la fórmula de una preparación que bloquea los rayos ultravioletas (*Vampisol*) que dañan a los vampiros. El costumbrismo, la chanza o *choteo*, y la utilización de este modelo del gótico en clave burlesca producen una efectiva visión satírica de la realidad cubana. Finalmente, en este rápido recorrido, debe mencionarse la película *Juan de los muertos* (coproducción cubano-española dirigida por Alejandro Brugués, Premio Goya a la Mejor Película Iberoamericana en 2013), una comedia de zombis filmada en Cuba en la tradición abierta por la cinematografía de George Romero. El protagonista del film asume el papel de cazador de zombis. Ha sido observado que el film, a pesar de su tono irreverente, defiende los valores nacionales, tratando de proteger al país de la epidemia de zombificación que lo amenaza. Los temas del exilio, el estancamiento político-económico y las distintas etapas de la historia cubana (la de Mariel, el «Período Especial»), las escenas de las balsas, las alusiones a la escasez y el oportunismo político recrean un panorama conocido. La cualidad zombi aplicada al caso cubano hace referencia, como Brugués ha explicado, a la aceptación de la masa, que se manifiesta como un personaje colectivo incapaz de reaccionar. La aparición de los zombis es presentada, satíricamente, como «una nueva Revolución».[19] Como Braham anota respecto a esta película que está llena de sobreentendidos y alusiones más o menos veladas a la situación nacional:

By bringing the zombie genre to Cuba, Brugués not only asserts jurisdiction over a cultural trope that was invented to abject Caribbeans and then abstracted for commerce by Hollywood; he asserts solidarity with Haiti and other Caribbean nations, and concedes that Cuba is no longer immune to the ills born of tourism (plenty of tourists get zombified) and other modes of capitalist exploitation that afflict the region. (*From Amazons to* Zombies 177)

En la región andina los escenarios del terrorismo senderista y de la violencia de Estado dieron lugar a múltiples representaciones donde la monstruosidad asumió la forma de criaturas depredadoras y siniestras, ya presentes en los imaginarios populares, en las que se reelaboraron mitos prehispánicos combinados con problemáticas contemporáneas. El zombi se combina con la figura del *condenado*, propia de los imaginarios regionales, incorporando elementos míticos que anuncian crisis o cataclismos de efectos devastadores para las comunidades afectadas. El condenado andino encarna pecados que deben ser pagados, desvíos de conducta que han dejado una deuda moral abierta, que merece castigo. Su fuerza sobrenatural requiere que la colectividad se involucre en su captura, lo cual demuestra el carácter social de esta figura que concentra una carga de energía negativa que debe ser transformada por la acción popular. *La leyenda del condenado* (dirigida por Melitón Eusebio, 2000) gira en torno a un protagonista que representa al condenado dentro de los códigos del cine de horror, dando así forma a una creencia que no cuenta con descripciones claras sobre el real aspecto de estos seres que han regresado de la muerte a expiar sus malas acciones. En *La cholita condenada* (dirigida por Jaime y Walter Machaca Paye, 2012) una mujer asesinada regresa para vengar su muerte. Jhon Guerra Banda analiza estas películas resaltando el modo en que la reconstrucción cinematográfica de mitos de profundo arraigo popular en espacios culturales regidos por la oralidad manipula y deforma los relatos originarios, que por lo demás son ambiguos, variables e inestables, ya que están sujetos a múltiples versiones que se van transmitiendo en lenguas no dominantes (quechua y aymara) de generación en generación.[20]

Países como Argentina, Chile y Colombia han dado también ejemplos de este tipo de producción fílmica en la que tramas apocalípticas o distópicas alegorizan situaciones nacionales, crisis políticas, temas de seguridad pública y, en general, escenarios sociales atravesados por el miedo, la desesperanza o el duelo.

La ya aludida *Mostrología del cine mexicano* da cuenta de una serie de categorías que aparecen representadas en la producción cinematográfica nacional, definiendo una vertiente bien diferenciada dentro de los cánones fílmicos del país.[21] Dirigida a audiencias masivas, esta «mostrología» se define a partir de propuestas estéticas alineadas a las formas alternativas del *camp*, modalidad definida por Susan Sontag («Notes on Camp» 1964) desde ideas que

denotan artificiosidad, frivolidad (que no excluye cierta arrogancia o condescendencia hacia los sectores populares), ingenuidad y exceso.

> The experiences of Camp are based on the great discovery that the sensibility of high culture has no monopoly upon refinement. Camp asserts that good taste is not simply good taste; that there exists, indeed, a good taste of bad taste. […] The discovery of the good taste of bad taste can be very liberating. The man who insists on high and serious pleasures is depriving himself of pleasure; he continually restricts what he can enjoy; in the constant exercise of his good taste he will eventually price himself out of the market, so to speak. Here Camp taste supervenes upon good taste as a daring and witty hedonism. It makes the man of good taste cheerful, where before he ran the risk of being chronically frustrated. It is good for the digestion. («Notes on Camp» 291)

La producción «mostrológica» se considera derivada «ineludiblemente» de «la diversidad geográfica del país, su accidentada historia y su pluralidad étnica», condiciones que habrían «generado una cultura oral poblada por seres mitológicos, forajidos generosos, y otros personajes de leyenda que renacen en cada nuevo relato, adquiriendo características insospechadas o mutando incluso de origen» (González Ambriz et al 13).[22] Tal «mostrología» habría florecido en el ambiente propicio creado por el desarrollo de la cultura de masas y por la industria cultural, fenómenos comunicacionales ligados a géneros específicos, como el melodrama, el *thriller*, la novela negra o los relatos de aventuras, entre otros, desde los que era posible configurar una alternativa frente al desarrollo del cine *hollywoodense*, el cine culto y las producciones europeas.

El gesto de apropiación cultural de modelos representacionales y de paradigmas del género gótico (y de otros registros, como los detectivescos) se evidencia, tanto en la *Mostrología* como en los materiales que compendia, por la voluntad de marcar desde el lenguaje (*mostro* por monstruo, *Franquestein* por Frankenstein, etc.) y desde la imagen, que caricaturiza los originales, los términos de la adopción de paradigmas estético-ideológicos en la periferia. El proyecto está orientado por un afán de *mímica* (operación que conlleva una imitación paródica y un distanciamiento irónico) por el cual las figuras estereotipadas de vampiros, zombis, robots y seres extraterrestres, por citar algunas, se adaptan a una producción de bajo presupuesto y se complementan con un repertorio local que incorpora elementos autóctonos. En muchos casos el proceso de adaptación transforma el acartonado perfil de los modelos góticos europeos con rasgos de comicidad, acentuando el simulacro y desviando el efecto de terror y sublimidad de la literatura de monstruos hacia versiones abaratadas y paródicas: «vampiros de hule que desafiaban la gravedad con ayuda de alambres claramente visibles, trajes de peluche que sofocaban a los intrépidos dobles de acción que les daban movimiento y alienígenas que surcaban el cosmos en diminutas naves de hojalata» (13).

En concreto, el libro se divide en diez secciones que dan idea de la variedad y contenido del material analizado: Alimañas, Aparecidos, Brujas, Chamucos, Chupasangres, Electrodomésticos, Etes, Humanoides, Momias y Peluches. Se mezclan creaturas de ascendencia infernal con artefactos cotidianos que demonizan satíricamente la tecnología y, por ende, los procesos modernizadores de los que forman parte; se combinan especies animales y espectros, seres vampíricos y muertos vivientes, en una carnavalización que elude la solemnidad y utiliza de manera farsesca la hibridez y «la inestable esencia de la mostrosidad» (15). El género –en todas sus variantes, a partir de cierto revanchismo social no exento de populismo cultural– reivindica una forma de sensibilidad que elude las avenidas previsibles de la racionalidad dominante y del gusto «culto». Instala en su lugar escenarios, situaciones y personajes melodramáticos, premeditadamente ridículos, grotescos y extravagantes que ofrecen una versión vulgarizada de lo *uncanny* y una trivialización de la trascendencia ya imitativa del gótico, reconvertida ahora por la duplicación del simulacro.

Aparte del valor práctico del compendio, *Mostrología* entrega materiales para el análisis comparativo de realizaciones del género (neo)gótico en Latinoamérica, para el estudio de las derivaciones del horror en comedia *kitsch*, para la investigación de los procesos de transculturación que tienen lugar en el dominio mercantilizado de la industria cultural y para la evaluación de la relación entre original y copia en culturas postcoloniales. Asimismo, en las categorías propuestas se integran múltiples elementos de vertientes vernáculas, prehispánicas, folclóricas, regionales, etc., que aportan cargas étnicas, estéticas e ideológicas específicas a un terreno caracterizado por su hibridez extrema y su uso desplazado –*fuera de lugar*– de productos culturales exógenos. La penetración cultural efectuada por la difusión masiva de productos elaborados por la industria del entretenimiento a nivel internacional se contrarresta con la producción nacional que los remeda en un registro farsesco, *made in Mexico*. Finalmente, el catálogo ofrece los materiales de base para un estudio matizado del gusto, de las audiencias, de los recursos de la cultura de masas y de sus vínculos con las instituciones de poder cultural, es decir, para el análisis de un aspecto fundamental de la heterogénea e hibridizada cultura nacional, relacionado con políticas culturales, identidades y proyectos ideológico-intelectuales.

En el caso de México, dentro del registro del cine de terror, se destacan *El barón del terror* (1962), dirigida por Eduardo «Chano» Urueta y ambientada en el siglo xvii. El Barón Vitelius, condenado a muerte por la Inquisición, promete regresar al mundo terrenal cuando vuelva a divisarse el paso de un cometa que

atravesó el cielo el día de su muerte. La película, considerada hoy un clásico del cine de terror mexicano, incluye elementos de brujería que encuadran el regreso del barón, que retorna a la vida como un monstruo que absorbe los cerebros de sus víctimas.

Sin embargo, será principalmente la obra de Guillermo del Toro, iniciada dentro del registro «mostrológico» antes aludido, la que concitará mayor atención en audiencias de distintos niveles y gustos, hasta el punto de convertirse en un fenómeno transnacional. La producción de Del Toro ofrece un repertorio considerable de temas y propuestas estéticas, así como una calidad técnica que ha recibido amplio reconocimiento a nivel internacional. Entre sus films se destaca la película *Cronos* (1992), escrita y dirigida por Del Toro e interpretada por el actor argentino Federico Lupi. La película representa una alianza entre vampirismo y mecanicismo a través de la cual se vinculan temporalidades, espacios culturales y contextos históricos. Tal aleación agrega un elemento inquietante a la perturbadora noción del vampiro, ya que la mecanización implica la entronización de la monstruosidad en la cultura, su colonización del espacio científico y su transformación en un dispositivo que connota, junto a los elementos demoníacos, exactitud, planificación y manufactura.

La película recibió gran atención por parte de la crítica, siendo notable la diversidad de opiniones que mereció y la multiplicidad de direcciones interpretativas que le siguieron. Para Raúl Rodríguez Hernández y Claudia Schaefer, la película ostenta una forma de *mexicanidad gótica* como nueva entrega dentro de una larga tradición de cine de vampiros en ese país.[23] Según Héctor D. Fernández L'Hoeste, la película de Del Toro enfatiza, dentro de la clave del *cine negro*, la constitución anómala de lo real, que esconde muchos más niveles de lo que se perciben habitualmente, instando a una subversión del *statu quo*: «En *Cronos*, la norma es la invitación a infringir el orden establecido, admitiendo la presencia de lo extraño e ilícito en la vida común» (49). Para Kantaris, «*Cronos* is a postmodern urban vampire movie with a twist, whose title indicates an obsession with time, and whose narrative simulates the violent compression of the archaic, the modern and the hiper- or the postmodern» (55). Otros críticos, como Kraniauskas, advierten en el film la condensación de conceptos de la teoría marxista o que, en general, forman parte de la crítica del capitalismo, particularmente en sus repercusiones y desarrollos en áreas dependientes.

Braham ha destacado, por su parte, que la concepción de lo monstruoso a la que da sustento la obra fílmica de cineasta mexicano con frecuencia presenta a ese tipo de criaturas no como desencadenantes de un terror hiperbólico, sino como defensores del bien contra las amenazas inherentes en elementos

tecnológicos de carácter científico, armas y otros implementos evocadores del avance de la modernización, la cual produjo un cambio sustancial en las formas de socialización y en los imaginarios colectivos. En todo caso, resulta evidente que la película de Del Toro persigue mucho más que la realización de un producto para el entretenimiento ligero de audiencias masivas. Más bien se orienta hacia la presentación de múltiples estratos de recepción en los que elementos de distinta naturaleza cultural y diferentes tesis sobre la historia latinoamericana se articulan productivamente. *Cronos* se apoya en el sincretismo entre elementos cristianos y profanos y retoma elementos del gótico para la representación del mito vampírico en la periferia latinoamericana, espacio marcado a fuego por los efectos del colonialismo. El mundo de objetos antiguos implica la presencia de referentes coloniales en la modernidad, el carácter híbrido de la contemporaneidad en la que los residuos culturales e ideológicos del colonialismo constituyen parte de la historia cultural americana y remanentes de los sistemas de dominación impuestos a partir de la conquista y la colonización española.

Según Kraniauskas, «[l]a película de Guillermo del Toro es una fantasía sobre el cuerpo contemporáneo, la tecnología y el tiempo en la era acelerada del capitalismo transnacional tardío» («Cronos»119). Para este crítico, *Cronos* representa en la función vampírica la «huella fantasmagórica» de los orígenes del capital, así como «la memoria cultural de la sujeción violenta de cuerpos y vidas a las leyes del mercado y del Estado-nación: la así llamada acumulación originaria» («Cronos» 121). El «fetichismo de la mercancía», objetivado en el artefacto colonial, captura el deseo que conduce a la aniquilación. El capital simbólico que, rodeado de elementos que remiten al poder del cristianismo, tienta la conciencia moderna del protagonista constituye un dispositivo biopolítico que traviesa épocas, culturas y espacios sociales. Su dinámica transculturadora se corresponde con la transnacionalización del capital y se expresa como un proceso de circulación real y simbólica de la sangre que alimenta a la máquina y al individuo que a ella se somete, la misma que desde la Colonia a nuestros días nutre los engranajes del capitalismo en detrimento de la vida misma. La sangre remite no solamente al sentido que le da Marx como símbolo de la energía vital succionada del trabajador en beneficio de la reproducción del capital, sino que también hace referencia a la sangre como criterio de clasificación social y legitimación de los sectores dominantes.

La inscripción del dispositivo «Cronos» en la modernidad conecta también con los más cercanos contextos del neoliberalismo como espacio de transformaciones que aceleran y radicalizan la des-integración entre individuo y comunidad, produciendo cambios marcados por políticas transnacionalizadas,

centradas en las relaciones de mercado. En relación con *Cronos* y con *Somos lo que hay* (película dirigida por Jorge Michel Grau, 2009), Ignacio Sánchez-Prado ha indicado que

> [e]l neoliberalismo, en tanto régimen de modernidad, representa un cambio en la noción de subjetividad cultural en México, produciendo una economía simbólica que deja de lado al sujeto cultural del proceso posrevolucionario, el espectador urbano popular, y permite la emergencia de una nueva audiencia burguesa que se disocia de los discursos de la nación y comienza a operar en espacios culturales distintos a los de otros sujetos culturales mexicanos. (Sánchez-Prado 49)

En este sentido, según este crítico, Del Toro articularía no tanto la previsible ansiedad que causa el capitalismo norteamericano sino, de modo más preciso, la desazón derivada de que «todos los lenguajes culturales disponibles para dar sentido a la modernización neoliberal son fundamentalmente anacrónicos» (Sánchez-Prado 54). Para Fernández L'Hoeste, *Cronos* más bien plantea una tensión fundamental entre la búsqueda de eternidad (el personaje central de la película se llama, no en vano, Jesús) y la aceleración modernizadora.[24]

Jesús Gris, personaje central de la película, se transforma en vampiro al ser succionado por un escarabajo de metal que descubre escondido en la estatua colonial de un ángel proveniente del virreinato de la Nueva España. Siguiendo la tradición del contagio vampírico, el dispositivo le contagia la sed de sangre humana. Su humanidad se transforma y al mismo tiempo se perpetúa bajo el efecto de lo monstruoso, que promete juventud eterna a cambio de la asimilación de Jesús al dominio vampírico por medio del consumo adictivo de sangre, con la aplicación de lo que Kantaris llama «el paradigma biomédico» (56), propio de la representación del vampiro. Las connotaciones que derivan del nombre del protagonista, su ocupación como anticuario y su edad avanzada confieren al personaje una venerabilidad que amplifica la degradación que la práctica del vampirismo va imponiendo sobre él. Según Braham:

> In the age of the vampire Lestat as international rock star, *Cronos* unexpectedly presents us with a vampire who is aging, a homely husband and grandfather, a gentle and erudite antiquarian whose own life is presented in the first instance –even prior to the scarab–as an eternal and somehow sacred domestic cycle. In his dependence on the scarab, vampiric impulses compete with Jesus Gris's essential humanity, but also coexist with it. The promise of immortality also coexists with the increasingly drastic, and seemingly irreparable, wear and tear of the already aged physical vessel. (*From Amazons to Zombies* 174)

Venido del pasado, pero relocalizado en la época moderna, el escarabajo mecánico de *Cronos* materializa la simbología del canibalismo, funcionando como metáfora del tiempo y de la muerte y articulando las ideas de capital, sangre y temporalidad, antigüedad y futuro, supervivencia y muerte, vulnerabilidad y resistencia. Se trata de un objeto misterioso que esconde su

potencialidad siniestra hasta el momento en que, activado, incrusta sus patas metálicas en la carne de sus víctimas para chupar la sangre como un vampiro, convirtiendo a su presa en miembro de su especie. La aleación vampiro-máquina introduce la idea del cíborg, la cual problematiza el concepto de lo corporal, así como la separación entre lo humano, lo mecánico y lo monstruoso. Según indica Ann Davis, fiel a su nombre, el dispositivo, que recibe el nombre de Cronos, hace que el tiempo corra hacia atrás, que Jesús Gris se vuelva más joven y adquiera actitudes más sexualizadas. Esta cualidad heterocrónica asociada al escarabajo demuestra su capacidad para transgredir las fronteras del cuerpo y penetrarlo de múltiples maneras, no solo por la succión, sino por los efectos rejuvenecedores de la vampirización, afectando a la vez el cuerpo y el espíritu, el espacio y el tiempo. Otros personajes provenientes de Estados Unidos intentan recuperar el escarabajo y encarnan cualidades monstruosas que amenazan la humanidad del protagonista, quien aún en el proceso de su vampirización retiene atributos positivos, orientados hacia la vida y el amor familiar. Ya en el final de la historia, la destrucción del artefacto provoca, como Davis indica, el desmantelamiento del cuerpo heterotópico y facilita el restablecimiento del equilibrio social representado en la restauración de la relación familiar.

Como indican algunos críticos, esta película insiste en la continuidad entre humanidad y monstruosidad, no en la dicotomía entre ambos conceptos, que es propia de otras aproximaciones al tropo del vampirismo. Como señala Braham, «*Cronos* not only refuses to observe the dichotomies that justify definitions such as monstrosity and humanity, but insists on the legitimacy –even the sanctity– of the vampire hero», quien termina sacrificándose y aniquilando al escarabajo que le prometía juventud eternal (*From Amazons to Zombies* 174-175). Para Kraniauskas, los elementos religiosos que Guillermo del Toro incluye premeditadamente en el relato fílmico enfatizan la transculturación colonial y lo reinscriben en el espacio de la cotidianeidad y en la naturaleza de un individuo común, un Jesús «Gris», desmitificado. De esta forma,

> *Cronos* banaliza y melodramatiza el autosacrificio de Cristo al hacer de éste una mera historia de familia. [En este sentido] opera una suerte de doble abstracción, tanto del contexto social como de la convención genérica, y al hacerlo, desplaza la experiencia cultural del capitalismo y canibalismo “real” y “simbólico” hacia el vampirismo-a-regañadientes, cotidiano, de Jesús. (Kraniauskas, «*Cronos* y la economía» 127)

Persiguiendo la línea específica del cine de horror, en la línea abierta por los estudios de Robin Wood y Tania Modleski, Tierney ha enfatizado el carácter transnacional de la obra de Del Toro, la cual forma parte de las corrientes que unen la producción estadounidense, española y latinoamericana en una red de intercambios materiales y simbólicos. Enfatiza la utilización que hace Del Toro

en *Cronos* de una serie de tropos establecidos por el vampirismo *hollywoodense*, los cuales aparecen combinados con mitos latinoamericanos «reterritorializados», como el del *pishtaco*, que, al tiempo que aporta referencias implícitas a culturas prehispánicas, vincula la práctica vampírica a la explotación estadounidense de recursos latinoamericanos como parte de la práctica imperialista. Esto dicho, la producción mexicano-española de Del Toro se transnacionaliza también dentro de América Latina expandiendo sus connotaciones hacia la región andina, donde el mito del *pishtaco* tiene su origen y mayor desarrollo, así como al Cono Sur, a través de la actuación de Federico Lupi y de las múltiples referencias al tango como encuadre cultural de las acciones melodramáticas que tienen lugar en la película.

Según Jorge González del Pozo, «los fantasmas en los filmes góticos contemporáneos reaparecen para acercar hechos alejados en el tiempo [y] llamar la atención sobre realidades olvidadas» (65). El énfasis de González del Pozo en la transnacionalización que evidencia la película *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001), coproducción que combina el talento del director mexicano con la producción fílmica de los hermanos Almodóvar, permite evocar la relación, o al menos el paralelismo, entre este vínculo comercial y cultural y la antigua relación colonial entre España y Nuevo México. En este caso, sin embargo, la catástrofe social y política que se vincula a la aparición de lo sobrenatural no es el colonialismo sino la dictadura de Franco.

El ambiente de misterio sobrenatural que se despliega en *El espinazo del diablo* tiene lugar en un orfanato español que ha sufrido los ataques franquistas. Niños huérfanos, vivos y muertos, una bomba a punto de explotar, la presencia del fantasma y, en general, los escenarios ocupados por la amenaza latente de la muerte crean una atmósfera de terror difuminado, virtualmente monstruoso, donde la espectralidad muestra la cara oculta de lo humano más que su doble antagónico. Al comienzo de la película, la pregunta «¿Qué es un fantasma?» –apelando al tema esencial de la repetición, propio del *performance* del monstruo: un fantasma es una tragedia condenada a repetirse– quizá constituya solo un instante de pánico que no logra borrarse. En todo caso, como advirtiera Freud, se trata de algo familiar que de pronto se desfamiliariza, algo muerto que parece vivo, o viceversa. Es esa incertidumbre que impide decidir cuál es cuál, esa emoción que de pronto queda detenida en el tiempo, inmóvil y en suspenso, como si se tratara de una fotografía, como un insecto que ha quedado atrapado en el ámbar. La definición resume no solamente la naturaleza de lo espectral, sino la experiencia misma del terror, que paraliza el tiempo en un instante quieto donde la emoción se eterniza.

Para Ann Davis, *El espinazo del diablo* plantea alegóricamente identidades de

género a través de la relación entre la masculinidad (representada en la derecha política desplegada en la Guerra Civil española y personificada en el personaje de Jacinto [Eduardo Noriega]) y la amenaza que representan los aspectos monstruosos y abyectos (a través del fantasma Santi, en quien el flujo de sangre que fluye de su cabeza refuerza su asociación con la femineidad y con la resistencia de izquierda). En lo que parece por momentos una sobre-lectura de los subtextos fílmicos, Del Toro estaría presentando simbólicamente, según Ann Davis, el horror que provoca el peligro de la desnaturalización de lo masculino ante la abyección que lo acecha. La interpretación de González del Pozo se afinca más bien en la temática político-social: el fantasma resume la espectralidad de las víctimas: es el sentido residual de la historia.[25] La película también ha sido encuadrada de igual manera en la línea del «discurso de la memoria» (en el cual el film español *El espíritu de la colmena* [dirigido por Víctor Erice, 1973] es una referencia obligada), como reflexión acerca de la guerra española y su costo social.[26] Lo monstruoso (la representación fílmica de Frankenstein, en el caso de *El espíritu de la colmena*) es el elemento que cataliza una reflexión sobre la vida y la muerte que es, inevitablemente, una meditación sobre la historia y la política. En *El espinazo de diablo*, y en un mundo predominantemente infantil, el fantasma de Santi anuncia el fin que, en la dinámica propia de las narrativas que teatralizan lo sobrenatural, es también un comienzo. En ambas representaciones el «orden» se desestabiliza, los pactos implícitos que rigen la precaria socialización se disuelven y el cuerpo anómalo precipita la transformación del cuerpo social tras cuyo cataclismo los estratos ideológicos que lo componen buscan reacomodarse. Lo irrepresentable entonces adquiere formas sublimadas: el horror es la forma vicaria en la que se articulan el imperativo de la memoria y la necesidad del olvido.

Como experiencia fílmica transnacionalizada, aunque ligada a referencias políticas locales tanto de España como de Latinoamérica, *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006) utiliza el horror (aderezado con la apariencia de lo fantástico, mágico y mítico) como dispositivo para establecer vínculos entre *lo real* (la historia, los discursos que la registran, los relatos de la memoria) y sus formas simbólicas de representación visual.[27] Lo fantástico opera aquí, como en una ilustración freudiana, como la red simbólica que visualiza lo reprimido y representa lo irrepresentable. Lo onírico desrealiza una realidad que ya ha excedido sus límites de verosimilitud y cuya captación obliga a la exploración de otros registros y de otros lenguajes. Lo censurado, reprimido, ilusorio, delirante e ideológico (en el sentido de *falsa conciencia*) encuentran un espacio donde la codificación simbólica provee un pacto de lectura que permite la circulación de

los significados o, al menos, de los indicios a partir de los cuales puede intentarse la decodificación de los mismos. Es en ese ámbito ambiguo, abierto, inacabado, donde los inmolados expresan su presencia persistente y atormentada en una historia que ya no los incluye.

En 2007, ve la luz también en México la película *KM 31* dirigida por Rigoberto Castañeda, producción que incluye elementos de telepatía, fantasmas y personajes de la mostrología mexicana como la Llorona. Los temas del trauma, la muerte y el duelo se entrelazan en una historia que combina los rasgos conocidos del género con elementos del folclore nacional y donde lo monstruoso funciona como elemento articulador de una serie de sub-argumentos que, según algunas opiniones, confiere al film un carácter derivativo y anecdóticamente saturado. La película constituye un aporte más a la exploración de las zonas intermedias entre la vida y la muerte, del mundo emocional que las impregna y de los seres que las habitan.

ZOMBIS TROPICALES: EL AMO, EL ESCLAVO Y EL ZOMBI

De mirada fija y vacía, caminar vacilante y errático, cuerpo tumefacto y carcomido por la presencia estática de la muerte que ha suspendido su trabajo a medio camino, caracterizado por una voz cavernosa, generalmente desarticulada y descompuesta en sonidos guturales que revelan una aterradora e instintiva emocionalidad, la figura corroída del zombi encarna el desequilibrio radical de un orden biopolítico basado en la explotación y en la enajenación colectiva. Braham reconoce la relación intrínseca que existe entre la realidad caribeña y el tropo del zombi cuando indica que «Soulless bodies lacking self-determination, zombies are a metaphor for the colonial and postcolonial relationship –based on the abjection and exploitation of human bodies and the extraction of resources– between Europe, the United States, Africa and the Caribbean» (*From Amazons to Zombies* 153). Como indica esta autora, en *Consuming the Caribbean* la socióloga Mimi Sheller ha interpretado el profuso repertorio de monstruos que se asocian con el Caribe como la representación simbólica de los efectos canibalísticos del gran capital, el cual aniquiló millones de arawaks y de africanos a través de trabajos forzados, epidemias, mutilaciones y castigos derivados del colonialismo. Según Sheller, excluido de las grandes narrativas de la modernidad a pesar del papel central que cumpliera dentro de los diseños de expansión europea desde fines del siglo xv, el Caribe existe tanto en la cultura popular como en el discurso académico fuera del espacio-tiempo del occidentalismo, como si se tratara de una realidad paralela cuya excepcionalidad

es irreductible a las normas, principios y valores de las culturas dominantes.

Como materialización de la mala conciencia burguesa, las hordas de zombis recorren los escenarios de la contemporaneidad y se prolongan en las etapas postcoloniales como recordatorio de afrentas nunca zanjadas, de la persistente e irredimible injusticia social y de la irracionalidad de una existencia discriminatoria y excluyente, controlada por minorías que ejercen un poder «mágico» y deshumanizante, aún durante la plena vigencia de los procesos modernizadores. Según algunos críticos, a pesar de sus orígenes y de su tradición, el zombi representa mejor que otras figuras monstruosas el espíritu de la postmodernidad, por las características que encarna y por las redefiniciones que ha recibido en áreas periféricas. Honores ha explicado la diferencia entre zombis y vampiros del siguiente modo:

> Una manera de entender el impacto del zombi en la cultura popular es oponiéndole al monstruo más emblemático: el vampiro. El vampiro es un ser noble, aristócrata, elitista, decadente, sibarítico, a la vez, solitario. Es un monstruo exclusivo, antidemocrático, con una perversidad consciente y que puede coexistir con los humanos; el zombi borra cualquier tipo de cualidad o condición exclusiva. El vampiro es un líder, el zombi encarna a la masa anónima, dispersa, desconocida, cuyas pulsiones están latentes: cualquiera puede ser *zombificado*, perder la autonomía, conciencia y voluntad, pero no todos son vampiros o pueden llegar a serlo, ya que es una experiencia exclusiva. Como figura, el zombi se adapta mejor a un mundo globalizado, en una era post-tecnológica, ya que el vampiro es pre-moderno, pre-tecnológico, por ello, el vampiro es el último gran monstruo de la literatura clásica; el zombi, en cambio, es el monstruo de un presente líquido e inestable. («El zombi en la nueva narrativa» 244)

En el capítulo titulado «Eating Others. Of cannibals, vampires, and zombies», Sheller se pregunta, refiriéndose al mito del canibalismo en el contexto colonial caribeño, *quién come a quién*, ya que la apropiación del cuerpo del otro, tanto a través del trabajo forzado como en la utilización sexual, se establece de conquistador a conquistado, abarcando tanto los niveles de la explotación laboral como las violaciones sistemáticas de mujeres indígenas y esclavas. La práctica antropofágica se extiende así a un amplio territorio simbólico. La pregunta de Sheller es válida tanto en lo que concierne a los vampiros como a los zombis, metáforas de la absorción del otro por parte de una (id)entidad transgresora y anómala. Si el canibalismo propone la pregunta acerca de los límites de la humanidad y alerta acerca de la violencia que se ejerce sobre el cuerpo del otro en su victimización e incorporación al cuerpo propio, los aspectos éticos vinculados al consumo laboral y sexual revelan estas prácticas como una violencia real y simbólica similar a la del vampirismo del capital, que, como Marx observara, se apropia de la energía vital para su reproducción infinita, reciclando la vida como ganancia y mercancía a través del trabajo. El tema del canibalismo/vampirismo/capitalismo se afinca así en la cuestión más amplia del consumo ético y en las formas en las que se materializan las relaciones de

consumo a través de dinámicas corporales que metaforizan –reifican– el cuerpo social y las fuerzas monstruosas que lo amenazan.[28] En este sentido, zombis y vampiros constituyen imágenes de apropiación del cuerpo social, económico y político caribeño y de la usurpación corporal y espiritual, objetiva y subjetiva de la que es objeto desde la Colonia: «If the figure of the cannibal represents European anxieties around the boundaries of consumption, then the Haitian "zombi" –a "living-dead" slave deprived of will and physically controlled by a sorcerer–is the ultimate representation of the psychic state of one whose body/spirit is consumed» (145).

La historia del zombi haitiano, ligada al nombre de Jean Zombi, quien durante el gobierno de Dessalines desplegara una sangrienta defensa de los esclavos a partir de la matanza de gran cantidad de blancos involucrados en el sistema de las plantaciones, constituye el relato de la colonización vista a contrapelo desde la perspectiva de los dominados.[29] Narrativa de horror y rebeldía, este relato sublima en el mito del zombi y en el misticismo *voudou* una historia que parece rebasar los modelos historiográficos y los paradigmas de la crítica cultural, la modernidad y el occidentalismo. Según indica Joan Dayan en *Haiti, History and the Gods*, «the dispossession accomplished by slavery became the model for possession in voudou: for making a man not into a thing but into a spirit» (36).

Estos transvases de la experiencia social a la creencia, así como entre historia y espiritualidad, realidad y mito, ideología y mediación simbólica, permiten entender la monstruosidad como lenguaje de lo inconmensurable y el arraigo profundo del tema del zombi y su multifacética significación en distintos contextos ideológicos. De este modo, como Dayan expresa: «the phantasm of the zombi –a soulless husk deprived of freedom– is the ultimate sign of loss and dispossession. In Haiti, memories of servitude are transposed into a new idiom that both reproduces and dismantles a twentieth-century history of forced labor and denigration that became particularly acute during the American occupation of Haiti» (37).

Las narrativas de horror, el mito del zombi y el misticismo *voudou* antes aludidos forman una constelación simbólica en la que se articulan la historia y la creencia, la realidad y la imaginación, el terror y el deseo, el sometimiento y la resistencia. Sarah Juliet Lauro ha indicado, al estudiar las conexiones transoceánicas del mito del zombi, la larga historia que tienen en la cultura occidental las ideas de los muertos vivientes, la sobrevida, la resurrección y la espectralidad, desde textos clásicos como *La Odisea*, *La Eneida*, la *Epopeya de Gilgamesh* y la *Divina Comedia* hasta las danzas macabras de la Edad Media, sin

olvidar las reelaboraciones renacentistas y barrocas de temas similares. Sin embargo, serán las apropiaciones y reformulaciones transoceánicas las que darán al mito del zombi un significado histórico-ideológico más preciso, al vincularlo a los procesos infernales de la esclavitud y, en general, de la explotación colonialista.[30]

El Caribe se presenta como un denso núcleo de significación pluricultural a partir del cual se teatraliza un drama que, como Paul Gilroy observara en *Black Atlantic*, hace sucumbir los paradigmas de la modernidad europea y anglosajona reduciendo a fragmentos –a esquirlas–los grandes relatos del progreso y el orden, el universalismo y la racionalidad instrumental. Interculturalidad y transnacionalismo marcan tránsitos culturales, lingüísticos y epistémicos que complejizan la comprensión y hasta la narración de la historia caribeña, sujeta a la «conciencia doble» que Gilroy analiza como característica de las formas de percibir y conceptualizar la realidad postcolonial en sociedades que fueran objeto de la depredación colonialista en diversas etapas de su historia. La historia del Caribe es, entonces, *contracultural*: un *collage* en el que sobreviven residuos de colonizadores y de esclavos, culturas autóctonas y flujos migratorios de distinta procedencia, creencias sincréticas, costumbres hibridizadas y lenguas que constantemente están sujetas a contactos exógenos que las enriquecen, las desnaturalizan y las reciclan a la manera de un organismo vivo que se adapta para sobrevivir.[31]

Los «usos» del zombi

Como marca de una forma elemental y degradada de existencia, como la fijación de una condición instintiva, indestructible y congelada en el tiempo, la figura monstruosa del zombi se presenta como contraimagen de la modernidad, donde las ideas de progreso lineal y regulación teleológica funcionan como base de un proyecto utópico de alcance universal. El zombi encarna la perversión de ese programa productivista, al dejar al descubierto la situación a la que el ser humano es relegado al ser desposeído de su alma y objetificado para el consumo de su energía vital, primero, y reducido a una imagen *kitsch*, después, para entretenimiento masivo. El turismo sexual que se registra como parte del proceso de comercialización del Caribe ha impuesto otra vuelta de tuerca en la explotación del cuerpo social y del alma colectiva en la región. Aunque el zombi ha sido estudiado casi exclusivamente en relación con Haití, el fenómeno es asimismo parte de la cultura cubana, dominicana y del Caribe anglófono, extendiéndose también a Puerto Rico, que ofrece tempranas aproximaciones al tema.[32] Un ejemplo temprano es el del escritor puertorriqueño Alejandro Tapia y Rivera, quien publica una novela pionera sobre el tema de los zombis, que no había recibido aún la atención literaria o crítica de que goza actualmente. Desarrollando de distintas maneras el tema de la transgresión del cuerpo individual/social, *Póstumo, el transmigrado* (1872) y *Póstumo el envirginiado o historia de un hombre que se coló en el cuerpo de una mujer* (1882) son interpretadas por Braham como narrativas paródicas en las que se abordan tanto los derechos de los arawak como los de la mujer, presentados a través de la metáfora de la corporalidad anómala. La representación de la separación entre cuerpo y alma, típica de la narrativa zombi, así como la referencia a la penetración ilegítima del cuerpo de otro y el control que se ejerce sobre él, aluden a la colonización española de Puerto Rico y a la perturbación identitaria (*From Amazons to Zombies* 161-162).[33]

La cualidad metafórica del zombi, extendida hoy día a nivel transnacional, se vincula estrechamente a las intrincadas redes culturales de la sociedad haitiana, una de las más pobres y explotadas del mundo colonial americano, y también la que da lugar a la acción revolucionaria de los esclavos, que llevan adelante, entre 1791 y 1804, la primera revolución de América Latina. La misma que culmina con la abolición de la esclavitud en la colonia francesa de Santo Domingo y con la proclamación de la República de Haití. Es conocido el papel fundamental que jugaron los *houngan* (sacerdotes o hechiceros *voudou*) en tal levantamiento y su

tremendo ascendiente social, cultural e ideológico. De hecho, los líderes de la revolución (Dutty Boukman, François Mackandal, François Dominique Toussaint-Louverture y Jean-Jacques Dessalines) llevaron adelante sus acciones bajo la inspiración de los brujos, movilizando a más de 100 000 esclavos en contra del sistema colonial basado en el cultivo de la caña de azúcar. François Mackandal, esclavo cimarrón y sacerdote *voudou* inmortalizado por Alejo Carpentier en *El reino de este mundo* (1949), fue uno de los míticos cabecillas en la revolución. Mackandal habría hecho uso de la magia negra y de hierbas venenosas que sembraron el pánico entre los esclavistas y permitieron el reclutamiento de individuos en contra del sistema francés. Mackandal fue apresado, torturado y quemado en la plaza pública en 1758.[34]

No obstante, la imagen y el campo simbólico del zombi caribeño se alimenta de vertientes no solamente históricas sino también antropológicas, míticas e ideológicas, a partir de las cuales esa figura tenebrosa y doliente es construida en el cruce de disciplinas e imaginarios múltiples. La vertiente africana es una de las más poderosas en la construcción del zombi caribeño, aunque en este contexto los significados y las formas de manifestación del zombi cambian y se articulan a otros contenidos regionales. En el proceso de su (des/re)territorialización, el zombi ha reencarnado, a través de la absorción de problemáticas diversas y operando como un dispositivo de irradiación simbólica que dice más acerca de los contextos en los que se articula que acerca de su propia naturaleza. Kordas ha resumido la trayectoria del zombi, desde sus orígenes haitianos hasta su incorporación a la cultura americana en la década de 1930, instancia en la que el zombi adquiere un carácter folclórico que lo separa de la rebelión de los esclavos en Santo Domingo y de la inmigración de los dueños de las plantaciones haitianas que, luego de la revolución, se refugian en el área de Louisiana llevando con ellos a sus esclavos. Aún antes, en el siglo xix, Kordas registra referencias a «zombis» asociados a sublevaciones de esclavos en los Estados Unidos. Sería, sin embargo, la ya mencionada novela de William Seabrook, *The Magic Island* (1929) la que introduce el llamado *zombi vudú* en la cultura americana, siendo fundamentales las versiones cinematográficas que visualizan, divulgan y comercializan el tropo del zombi hasta nuestros días.

Para la comprensión de la relación entre el concepto mismo de zombificación y su circulación periférica es importante tomar en consideración el proceso de construcción de significados que rodea a esta figura específica del repertorio teratológico y que la vincula no solamente a la historia de las colonias del Nuevo Mundo, sino también al lugar que esas culturas ocuparon y continúan ocupando en los imaginarios occidentales. René Depestre ha subrayado cómo la historia y la cultura de Haití son inseparables de la figura del zombi, ya que han llegado a

constituir un tropo identitario que transmite y perpetúa las ideas de primitivismo, irracionalidad y exceso, es decir, un vacío de civilización en el que domina una (i)lógica particular, misteriosa y libidinal, irreductible a los principios utilitarios y homogeneizantes de la modernidad.[35]

Los estudios del antropólogo canadiense Wade Davis (1953), quien se graduara como etnobotánico en la Universidad de Harvard, son reconocidos como fuentes importantes para la investigación sobre los procesos de zombificación en el Caribe. Su disertación doctoral dio lugar a un libro de viaje y a una película con el mismo nombre: *The Serpent and the Rainbow* (1986), antes de aparecer como la versión más científica de su trabajo de campo bajo el título de *Passage of Darkness* (1988). Davis se adentra en los vericuetos de la hechicería *voudou*, investigando los procedimientos utilizados por el *bokor* que controla el proceso de zombificación y la apropiación del alma de la víctima (el *ti bon ange* donde reside su voluntad, su conciencia y su memoria). También es el *bokor* quien administra el antídoto que termina con el «coma» que ha mantenido al individuo zombificado en un estado de muerte en vida.[36] Para Davis, la zombificación es parte de un proceso de corrección social ya que solo los que se apartan de las normas de conducta se convierten en zombis.[37] Sin embargo, el trabajo de Davis, al igual que la representación ficcional del zombi haitiano que aparece en muchos textos literarios, ha sido criticado como una forma *ideológica* (de falsa conciencia) y como la estereotípica y denigratoria afirmación de un supuesto *excepcionalismo* haitiano, conceptualización no exenta de demonización, sensacionalismo y condescendencia. Se critica a Davis, por ejemplo –valga mencionar a Robert Lawless y Michael Dash– el aparecer representado él mismo en la película *The Serpent and the Rainbow* (1988), dirigida por Wes Craven (director también de *A Nightmare in Elm Street*), como una especie de Indiana Jones, héroe blanco, osado y aventurero en tierra de negros, imagen a través de la cual el etnógrafo contribuye a consolidar una imagen colonialista, imbuida de racismo y consistente con ciertas formas asumidas por la antropología tradicional como disciplina de otrificación y de subalternización cultural.[38] Como indica Dash, uno de los más problemáticos aspectos de la elaboración de este autor es el momento histórico en que se produce:

> What was particularly disturbing about the timing of Davis' work was its revival of the image or rural Haiti as haunted by irrationality and superstition just when Haitians were making an enormous physical sacrifice in their attempt to destroy the Duvalierist state. Despite the desperate collective effort to create a modern political state in Haiti, that country was being projected as the land of the undead, whose citizens belong to the kingdom of illness, described by Susan Sontag as "the night-side of life". (142)

La asociación de Haití con un mundo primitivo y dominado por la irracionalidad, la promiscuidad y el padecimiento daría lugar a numerosas manipulaciones ideológicas y estéticas, las cuales produjeron, por adición, la imagen de la isla como repositorio de negatividad geocultural, moral y fisiológica. Considerado como un espacio contaminado y decadente, el cuerpo social del país caribeño fue asimilado a un organismo enfermo y contagioso, mediador diabólico de males que, como el SIDA, supuestamente originado en África, se habrían diseminado en el «mundo civilizado» a través de esa isla. «Once more Haiti found itself intensely associated with the stigma of bodily malfunction» (Dash 141). Partidario del régimen de François Duvalier (apodado *Papa Doc*, 1957-1971) –el cual solo cesa con la muerte del dictador, dejando un saldo de decenas de miles de desaparecidos, torturados y exiliados–, Wade Davis habría buscado promover, según Dash, esa versión dislocada, primitiva y mágica de Haití como *el afuera constitutivo* que confirma la superioridad de la civilización del Norte y de la esquiva modernidad occidental.[39] Esta problemática rodea y acota la apelación a lo monstruoso, cuya inquietante presencia social apunta a la conflictividad política, al sufrimiento colectivo y a las necesidades expresivas de comunidades condenadas a la marginación y a la violencia sistémica.[40]

En elaboraciones como la de Davis, el tema del zombi y, en general, el de la monstrificación de esta región del Caribe caen dentro de lo que Paul Farmer ha llamado «los usos de Haití», refiriéndose a las estrategias representacionales a partir de las cuales se ha construido un espacio simbólico misterioso e irracional, que hace que la sociedad haitiana resulte inconcebible más allá de los parámetros de misticismo *voudou* y del sometimiento social que sufriera desde el periodo colonial.[41] En este contexto, el tema zombi funciona como la gran metáfora de la subalternización discursiva e ideológica de la periferia, sometida a la manipulación representacional y estética de saberes «centrales», prestigiados por el estatuto disciplinario del que surgen y avalados por los centros de poder económico, político y cultural que lo sostienen.

La imagen de la muerte en vida y de la errancia –teorizada por Édouard Glissant– como forma de habitar y recorrer un espacio indeterminado, ajeno e inapropiable, transmiten la noción de desintegración social, enajenación y fragmentación de la socialidad, representando a través de la figura del zombi un mundo *otro*, que no es ajeno al de la civilización sino su lado oscuro, inherente e irreductible.[42] El problema ideológico de fondo es qué hacer con la alteridad biopolítica del zombi, cómo sustraerse a su inquietante merodeo y a su mirada ausente, que también nos construye a la distancia.

La interpretación del zombi como tropo cultural e ideológico permite la articulación de significados locales, histórica y geoculturalmente acotados, y de contextos simbólicos mayores vinculados a desarrollos históricos y a espacios globales, ubicuidad que hace del zombi un dispositivo o conector –un *shifter*– que se potencia según la convergencia de discursos en la que se sitúa y según las formas de interpelación que pone en funcionamiento. Resulta indudable que, en términos generales, la figura del zombi constituye una de las más elocuentes requisitorias contra la modernidad, ya que constituye un constante *re-play* de sus orígenes y de su sistema auto-legitimado de dominación política, económica y social. El zombi representa, así, el sentido de culpa de la modernidad, que siempre regresa para intervenir en los espacios racionalizados del poder, desestabilizándolos y desmitificándolos. El zombi se caracteriza así por la ductilidad de sus significados, que se despliegan en contextos variados, los cuales ocupan la conciencia colectiva y se articulan a diversas vertientes del saber.

> Through almost seventy-five years of evolution on the big screen, the zombie can be read as tracking a wide range of cultural, political, and economic anxieties of American society. Born of Haitian folklore and linked from its earliest periods to oppression, the zombie began as a parable of the exploited worker in modern industrial economies and of the exploited native in colonial nations. Through decades marked by concerns over environmental deterioration, political conflict, the growth of consumer-capitalism, and the commoditization of the body implicit in contemporary biomedical science, the creature has served to articulate these and other anxieties in ways that are sometimes light-hearted and witty, sometimes dark and cynical. (Dendle 45)

La posición intersticial del zombi, situado entre la vida y muerte, se conecta también con otros dos aspectos importantes relacionados con la construcción de lo monstruoso como puente simbólico entre contingencia y trascendencia, entre localidad y universalismo. El primero tiene que ver con el hecho de que la disolución de las fronteras entre vida y muerte, dramatizada en la figura del zombi, cancela la posibilidad del duelo y perpetúa la melancolía. La muerte incompleta impide el ritual que define el fin del ciclo vital incorporando la pérdida de los seres queridos a la experiencia del individuo y de la comunidad. Queda anulada así cualquier forma de purificación que permita la recuperación de la normalidad de la vida, la cual se convierte, entonces, en una forma agónica, contaminada y siniestra, cargada de negatividad y malos augurios. En segundo lugar, en el plano político y filosófico, la figura del zombi conecta con el tema del amo y el esclavo tratado por Hegel dentro del proyecto de comprensión de la historia universal a partir del método dialéctico, proveyendo una imagen en la que se alegorizan los efectos de la dominación y su prolongación como colonialidad en los escenarios modernos. La constelación de significados

políticos, históricos e ideológicos que articula la figura del zombi funciona como una *máquina de guerra* al mismo tiempo exterior e interior al sistema, al que desestabiliza desde adentro carcomiendo sus propios territorios en una errancia siniestra del significado por el espacio amplio y ajeno de la modernidad.

De esta manera, la figura del zombi, quizá más que la de ningún otro monstruo periférico, articula el tema de la dominación, particularmente la relación entre explotación y subjetividad, cuerpo y alma, capital, trabajo y socialidad. Imagen biopolítica del control de las fuerzas productivas y de sus devastadores efectos sobre el cuerpo social, la dinámica atemporalizada y trashumante del zombi se consolida como una de las caras de la prismática historia universal: como el rostro del capital que recorre los siglos sin conciencia de sí, desmantelando el mundo, testimonio incansable e inútil de la enajenación del individuo y de la ruina de la civilización, recordatorio de una esclavitud, nunca completamente abolida, que va cambiando de forma y recibiendo diferentes nombres a través de la historia.

Según Kette Thomas, el zombi hace reflexionar sobre la existencia de seres que poseen una subjetividad ilusoria, afantasmada. El mito del zombi comienza por socavar la noción de que la subjetividad humana es invulnerable, consistente y unificada. Para Thomas, este principio supera la interpretación del zombi como denuncia del imperialismo, ya que la deconstrucción de la subjetividad supera lo político, toca el corazón mismo de la modernidad sobre todo en áreas periféricas, afectadas por la situación postcolonial. Leyendo el tema del zombi en relación con la historia de Lázaro, Thomas sugiere que lo que se enfoca en el mito del zombi es la noción misma de sujeto y el sentido del renacimiento. Sobre todo en el caso de Haití, la figura del zombi se construye contra la idea bíblica de la resurrección como acto de fe que demuestra el poder de Dios, afirmando en su lugar la vuelta a la vida, incompleta y penosa, como una experiencia denigrante y deshumanizada. Mientras que el nombre de Lázaro confiere individualidad, localizando la representación, el anonimato del zombi lo pierde en una colectividad amorfa. Asimismo, la falta de lenguaje constituye un dato insoslayable en ese proceso de degradación y de precariedad radical.[43]

La crítica se ha ocupado de destacar la importancia de los flujos transnacionales de capital simbólico que han vinculado centros y periferias, propiciando en muchos casos la potenciación de versiones y visiones generalmente subalternizadas por los saberes dominantes. El tema del zombi ha permitido aflorar imaginarios que disputan esa centralidad e inauguran perspectivas nuevas sobre las experiencias históricas de la dominación colonial y moderna: «fictions and myths like the zombi have contributed in a very real manner to an alternative strategy of colonial and postcolonial resistance: the

counteroccupation of mythical space» (Lauro, *The Transatlantic Zombie* 25).

Según Larsen, como figura subalterna, sometida a una muerte social y mental, el zombi se sitúa en un límite epistémico que replantea la relación biopolítica entre vida y poder, convirtiéndola en una forma de dominación que va más allá de los límites de lo humano: «the zombie considered as a subaltern born of colonial encounters is a figure that has arisen then out of a new relationship to death: not the fear of zombie apocalypse, as in the movies, but the fear of becoming one– the fear of losing control, of becoming a slave» (Larsen, «Zombies of Immaterial Labor» 8).

En *Hegel, Haití and Universal History* (2009), Susan Buck-Morss ha analizado la relación entre la construcción eurocentrista de esa historia universal y la Revolución haitiana; en específico, el modo en que Hegel (1770-1831) incorpora –o desplaza– el conocimiento histórico en la construcción de su inmenso edificio teórico acerca de la naturaleza del Ser y de las posibilidades del conocimiento.[44] El análisis de Buck-Morss se basa sobre todo en el período de Jena (1803-1806), que marca el pensamiento del filósofo alemán previo a la *Fenomenología del Espíritu* (1807). Como la investigadora afirma, «there is no doubt that Hegel and Haiti belong together» (20), convergencia paradójica de inmenso significado político y filosófico si se toma en cuenta la antitética relación existente entre la esclavitud, como sistema de dominación y explotación radical, y el contexto ideológico del Iluminismo, que constituye el espacio ideológico de la época y se articula en torno al «discurso de la libertad». El punto principal enfatizado por Buck-Morss es el que se refiere al hecho de que, aunque el tema de la libertad y, por ende, el de la esclavitud ocupaban *teóricamente* el primer plano en los debates ideológicos de la Ilustración, la reflexión acerca de la esclavitud real y de las luchas coloniales contra esas estructuras de dominación europea es reprimida/suprimida de la conciencia política y filosófica de la época.[45]

> By the eighteenth century, slavery had become the root metaphor of Western political philosophy, connoting everything that was evil about power relations […] Yet this political metaphor began to take root at precisely the time that the economic practice of slavery –the systematic, highly sophisticated capitalist enslavement of non-Europeans as a labor force in the colonies – was increasing quantitatively to the point that by the mideighteenth century it came to underwrite the entire economic system of the West, paradoxically facilitating the global spread of the very Enlightenment ideals that were in such fundamental contradiction to it. (21)

La pregunta central de Buck-Morss acerca de la conexión entre la relación Amo-Esclavo –central en el pensamiento hegeliano y paradigmáticamente ilustrativa del caso de Haití– y la nueva economía global conduce a una necesaria interrogación de los procesos de interpretación histórica y de los

silenciamientos, «olvidos» o desplazamientos de ciertos contextos geoculturales dentro de visiones historiográficas totalizadoras, de diseño eurocéntrico.[46] Buck-Morss se pregunta qué efecto tendría considerar a Haití, contrariamente a posiciones historiográficas convencionales, no ya como la *víctima de Europa*, sino como un agente fundamental en la construcción de la modernidad europea.

A los efectos de la reflexión sobre la construcción de lo monstruoso y sobre el papel del zombi como alegorización del espectro de la esclavitud que se enclava anómalamente en el discurso de la libertad, importa sobre todo retener la idea de que la concepción dialéctica del Amo y el Esclavo habría surgido como una reflexión acerca del significado de la Revolución haitiana, dentro de la cual el zombi captura una forma específica de expresión de lo popular. Por un lado, representa las formas de humanidad residual que contaminan la modernidad y que testimonian los efectos devastadores de la dominación económica, política y social. Expresa, de este modo, la degradación de lo humano y, al mismo tiempo, su persistente impulso de supervivencia, evidenciado en la fantasmática y perturbadora presencia del muerto-viviente en los imaginarios colectivos. La figura del zombi expone y espectacularia lo irreductible, aquello que remite a una *diferencia* radical que, lejos de desaparecer, vuelve por sus fueros en un *replay* obsesivo de lo reprimido, marginado e inconsciente. En un mundo colonial sin lengua común, solo aprehensible a través de la imagen y de las acciones, el zombi inscribe desde sus orígenes una forma no verbal de comunicación caracterizada por el automatismo, la ritualidad y el mimetismo, elementos que permiten una circulación –una errancia– del significado que existe al margen de la cultura dominante y se sustrae a cualquier forma de legalidad o de dominación etno-política.[47]

La representación del zombi explicita en términos visuales y discursivos la *ruina* de la cultura y de la historia, permitiendo una captación emblemática –sígnica, performativa, ritualizada y simbólica– de contenidos históricos y de experiencias de otro modo irrepresentables. «Voudou was constructed out the allegorical mode of seeing that experiences history as catastrophe» (Buck-Morss, *Hegel, Haiti* 127).[48]

Tanto la experiencia histórica de la esclavitud como la experiencia histórica y política de la revolución constituyen procesos inaprehensibles, inasimilables dentro del dominio de la historia universal y de la racionalidad que la sostiene. Tales procesos saturan la imaginación histórica de su tiempo: «Haiti’s political imaginary as liberated territory, a safe haven for all, was too grand for statist politics. It´s absolutely new extension of both freedom and citizenship transracially and transnationally, does not lend itself to political appropriation as

a definition of national identity» (Buck-Morss, *Hegel, Haiti* 147).

De este modo, la relación entre zombificación y dominación colonialista y, más modernamente, su asociación con los conceptos de *colonialidad* permiten enfocar algunos de los conflictos representacionales e interpretativos de nuestro tiempo, en los que la conciencia social busca nuevas formas de expresión colectiva y nuevas modalidades de acción política.[49] Vinculada estrechamente a la noción de *los pueblos sin historia*, inscrita en el discurso de la libertad y suprimida de los imaginarios modernos, lo que los caribeños llamarían *zombitude* delinea un espacio simbólico de fuerte contenido político, que desafía las lecturas eurocéntricas/anglocéntricas de la historia y de las narrativas del progreso y la modernidad. El espacio simbólico de la *zombitude* requiere, por su especificidad contracultural, nuevas estrategias de lectura de los proyectos civilizatorios, de sus objetivos y su costo social en sociedades periféricas. La figura del zombi condensa, en estos contextos, significados político-ideológicos, al tiempo que concentra elementos estéticos que permiten la circulación del tropo en la literatura, el cine, las artes plásticas, la música, los videojuegos, los cómics y demás; difusión masiva que resulta, en muchos casos, en la cooptación de sus significados contraculturales.

Será principalmente la literatura uno de los espacios más propicios para la proliferación de los contenidos ideológicos y culturales del *voudou*, así como para la expresión de la capacidad representacional del tropo del zombi. Este abre, como se ha visto, un abanico de posibilidades y de connotaciones que van desde la imagen del muerto-viviente, como ilustración de la alienación total y del bloqueo de toda posibilidad de conciencia social, hasta su despliegue contracultural, como figura que representa la resistencia a los discursos dominantes, a la racionalidad instrumental, al productivismo y a la reproducción infinita del capital. De ahí que sea importante, a los efectos de advertir las múltiples mutaciones que la monstruosidad zombi puede llegar a asumir, la introducción de ciertas formas representativas de poetización de esa imagen polifónica en contextos de alta densidad histórica y de profunda problematicidad política. Las cualidades que Antonio Benítez Rojo resaltara en la cultura caribeña –en especial «su fragmentación, su inestabilidad, su recíproco aislamiento, su desarraigo, su complejidad cultural, su dispersa historiografía, su contingencia y su provisionalidad», así como la expresividad de la religiosidad diaspórica de esas culturas insulares– encuentran en la literatura un territorio de experimentación simbólica, donde la representación del cuerpo, abordada a través de procedimientos del grotesco y del gótico, a veces a partir del lirismo o el pensamiento mítico, metaforiza el control biopolítico y la búsqueda de formas alternativas de definir la identidad y rearticular las agendas locales. La

zombificación es el teatro en el que se dramatizan las tensiones sociales, los conflictos históricos que permanecen sin resolución y las formas de vida que se expresan a través de la espectacularización del exceso y de la carencia radical una socialidad deficitaria, en lucha permanente por el reconocimiento y la emancipación.

Zombitude y colonialidad

En literatura, el zombi constituye un personaje de connotaciones reconocibles vinculadas al gótico, pero también articuladas temáticamente a otros tópicos como, por ejemplo, al problema de la victimización de la mujer en la sociedad patriarcal. En muchos textos literarios el tema de la violencia contra la mujer desaparece tras la representación sólida de las estructuras familiares o resulta encubierto por cuestiones de raza y clase, consideradas más relevantes que el género como indicadores sociales y articuladores de las identidades colectivas. El tema del zombi rescata estos aspectos reprimidos y los relabora simbólicamente a través de tramas que teatralizan la violencia, así como las pulsiones eróticas y tanáticas que las informan, ofreciendo una versión simbólica de los mecanismos de represión que con frecuencia las suprimen de la conciencia colectiva.

Wide Sargasso Sea (1966), de Jean Rhys, es uno de los textos en los que se representa la temática del zombi, asociada en este caso a la locura, la orfandad, el exilio y el género. En un ambiente marcado por la colonización, Antoinette Cosway, hija de un esclavo y de una madre blanca, es rechazada tanto por la población inglesa blanca como por la sociedad jamaiquina debido a su otredad racial. Thomas Loe ha estudiado el subtexto de *zombitude* en la obra de Rhys, enfatizando el carácter abierto de la novela, que oscila entre la construcción de una «realidad» ficticia y la inclusión de elementos propiamente fantásticos que afectan la configuración de identidades y situaciones narrativas. Loe detecta una superficie narrativa metonímica conectada con niveles más profundos, sugeridos a través de elipsis, insinuaciones y reticencias. Uno de estos subtextos es el que se articula en torno a la figura del zombi, la cual, según Loe, es objeto de nuevas formas de interpretación a partir de la publicación de las obras de Wade Davis y Zora Neale Hourston, ya aludidas. Los libros de estos autores sacan los procesos de zombificación del ámbito de la superstición, la magia negra y la alucinación para proponer interpretaciones más científicas y académicas de las prácticas vinculadas al *voudou*. Siguiendo a Loe, el conocimiento de estas nuevas teorías sobre los procesos de zombificación permite comprender niveles apenas

aludidos en la novela de Rhys, como la errancia del alma que se separa del cuerpo, la idea de las dos muertes (la del cuerpo real y la del cuerpo-zombi), así como la ambigüedad con la que el tema de la muerte-en-vida es tratado en el texto. El recurso de la reticencia y del silenciamiento de instancias que el lector intuye a partir de su conocimiento extraliterario sobre el tema del zombi permite, en primer lugar, prescindir del discurso explícito sobre prácticas que se basan en su alternatividad y en la resistencia a la racionalidad dominante. Se crea un espacio paralelo al del discurso, un ámbito de intuición en el que los significados circulan de un modo clandestino, subtextual, periférico y subconsciente, que asimismo apela a niveles ocultos o reprimidos de la subjetividad. Se trata del uso e intercambio de significados que eluden la razón instrumental, la dominación patriarcal y los mecanismos de control y disciplinamiento social, lo que la razón occidental clasifica como locura, alucinación o superstición, descartando aquellos como saberes o acciones improductivas y disolutivas del orden social.

Considerada por la crítica como un experimento estético en el que se utilizan técnicas de la narrativa modernista, así como elementos que apuntan a la perspectiva feminista inspirada en la influyente novela *Jane Eyre: An Autobiography* (1847) de Charlotte Brontë –la cual provee el modelo de la mujer enajenada–, *Wide Sargasso Sea* potencia las posiciones marginales de género, raza y clase, inscribiéndolas en un contexto exótico y misterioso donde las identidades se fragmentan y disuelven bajo el peso del poder patriarcal y de las estructuras de dominación político-económica iniciadas con el colonialismo. Narrada desde distintos puntos de vista (principalmente por Rochester, esposo de la protagonista) y desdoblando el personaje femenino (Antoinette/Bertha) como imagen caleidoscópica de la subjetividad postcolonial, la novela explora el inconsciente colectivo apelando a la zombificación como metáfora de la alienación de la mujer y de las fuerzas invisibles que dominan las estructuras sociales y los imaginarios periféricos. No faltan en la narración los motivos del viaje y de la enfermedad, característicos de los relatos de zombis en el Caribe. Al mismo tiempo, la novela de Rhys ofrece innovaciones compositivas que prestan densidad y originalidad al relato. Según Braham, «By telling the story from Antoinette’s perspective, Rhys inverts the white zombie formula and displaces the burden of monstrosity from Antoinette to Rochester» (*From Amazons to Zombies* 158). El ambiente de *zombitude* incluye elementos de magia, relatos sobrenaturales, alusiones a zombis y fantasmas, leyendas vinculadas al *voudou* y prácticas de *obeah*, elementos que enfatizan la idea de un mundo invisible y misterioso que causa en los personajes, y transmite al lector, las típicas reacciones de atracción y rechazo que se vinculan siempre a lo monstruoso.

Sin embargo, la figura del zombi es ambigua, una de las más flexibles desde

el punto de vista ideológico, debido a que se presta a representaciones que pueden tanto potenciar aspectos de resistencia cultural como estados de enajenación que paralizan la conciencia social.

Quizá la novela de René Depestre *Hadriana dans tous mes rêves* (1988) es uno de los textos que mejor captura la conflictiva y a menudo paradójica relación entre *zombitude*, género y nacionalismo, al hacer girar en torno al personaje femenino un mundo, con núcleo en la ciudad de Jacmel, en el que realidad y misticismo se articulan a lo largo de tres siglos de historia haitiana. A través de la puesta en práctica de un «realismo híbrido», catolicismo y *voudou* se combinan en un ambiente sincrético que enmarca elementos claves de la identidad haitiana: el exilio, el animismo, la sensualidad y las metamorfosis, que borran los límites entre vida y muerte, así como entre razas, especies, lenguas y creencias. Hadriana Siloé, protagonista femenino en la novela de Depestre, reaparece después de la muerte como una mujer nueva, zombi errante, cuya «*petit bon ange*» debe ser liberada.[50]

El elemento del exilio, la desterritorialización permanente, el nomadismo y el merodeo que son esenciales en la naturaleza del zombi se vinculan con la historia de Haití, específicamente con los efectos objetivos y subjetivos de la colonización, la desposesión, las invasiones y expoliaciones territoriales, la apropiación de la fuerza de trabajo y el despojo de los recursos naturales. Otros rasgos de la historia y la cultura haitiana, como la hibridación, la transculturación y el predominio de la oralidad, se integran asimismo al *voudou* como construcción sincrética de carácter mágico-religioso y con connotaciones consideradas por algunos como diabólicas y por otros como rasgos de tipo terapéutico que permiten a los pobladores de las áreas rurales articular formas de comprensión y de acción social sobre una realidad caracterizada por los violentos contrastes sociales, la violencia sistémica y la marginación epistémica.

Sin embargo, la crítica ha notado en la novela de Depestre la subordinación del tema histórico al erótico, además de la utilización del tropo del zombi con un efecto que no es, precisamente, el de enfatizar la búsqueda de libertad ni el de evocar el componente de resistencia cultural y política que metaforiza la figura del individuo zombificado por la esclavitud. Según Paravisini-Gebert indica en «Women Possessed. Eroticism and Exoticism in the Representation of Woman as Zombie», el procedimiento del zombi utilizado en *Hadriana dans tous mes rêves* como representación del residuo calibanesco no potencia las identidades periféricas postcoloniales, sino que reduce la identidad haitiana a la ausencia colectiva de conciencia social, condenando al pueblo caribeño, a través del dispositivo simbólico de la literatura, a la perpetuación de los lazos de sujeción y degradación política, económica y social. En este sentido, el tema de la raza

también estaría demostrando la prolongación de un sistema de dominación y estratificación social.

The peculiarities of this view of history, which strips the Haitian people of any possibility of self determination, are underscored by Hadriana's own escape from zombification, which implies that Hadriana, like Madeleine in *White Zombie*, being white, beautiful, and rich, can quickly recover her will, whereas the Haitian people, because they are black, gullible, and poor, are trapped in zombiedom forever. This depiction of the Haitian people as zombies negates any possibility of their transcending a history of colonialism, slavery, postcolonial poverty, and political regression because, as zombies, they are incapable of rebellion. (49)[51]

Otras autoras del Caribe han explorado a su vez el tema del zombi en relación con la sociedad patriarcal en relatos que se inscriben dentro de los paradigmas temáticos establecidos en la obra de Rhys y Depestre. Así por ejemplo, Ana Lydia Vega (1946), en *El baúl de Miss Florence* (1991), presenta el tema del zombi aproximando el tema de la esclavitud al sentimiento de dependencia y sometimiento de la mujer, a su «desaparición» civil y al tópico de la locura que siempre reaparece como línea de fuga de una realidad inaprehensible y perturbadora.

A su vez la autora cubana Mayra Montero (1952) aborda en el tema del *voudou* en muchas de sus obras: desde su primera novela, *La trenza de la hermosa luna* (1987), hasta textos posteriores como *La última noche que pasé contigo* (1991) y *Del rojo de su sombra* (1992), donde se enfoca el tema de la emigración haitiana hacia República Dominicana y la práctica del Gagá por parte de los trabajadores nucleados en torno a la producción de la caña de azúcar.[52] En *Tú, la oscuridad* (1995) aparece representada la caza de los zombis errantes que huyen por las montañas recordando a los antiguos esclavos que escapaban de sus amos. Tal actividad, en la cual pierde la vida el padre de Thierry a manos de una zombi (*Romaine la Prophetesse*), marca en la época contemporánea el conflicto dramático entre modernidad y primitivismo, fórmula que expresa el choque cultural y las estructuras de dominación capitalista basadas en el control de la vida y, eventualmente, en su exterminio. El tema de la desaparición de especies animales y personas, entre otros, es una constante en el texto; y los zombis un signo persistente del impulso tanático que atraviesa la cultura y la sociedad caribeña. Asimismo, en el cuento «Corinne, muchacha amable», Montero representa el tema de la zombificación de la protagonista justo en la noche de bodas, tópico frecuente vinculado a las ideas del matrimonio como represión identitaria de la mujer y como estructura de dominación social.[53]

No cabe duda, entonces, de que la figura del zombi se vincula no solamente a los escenarios histórico-políticos del colonialismo y de la esclavitud, sino

también a los del imperialismo moderno y la globalidad, en los cuales el zombi protagoniza la errancia de una conciencia social enajenada pero proliferante, donde los cuerpos despliegan un potencial de aglutinamiento y resistencia que amenaza los espacios del poder y los pilares epistémicos que lo sostienen. La corporalidad corroída, en la que la muerte marca su trazo, pero se detiene a medio camino, se convierte en espectáculo y en advertencia acerca de la precariedad de la vida, y alegoriza en sí misma la futilidad del capital y la vulnerabilidad del cuerpo social, sometido a procesos de corrosión que alteran su cualidad sistémica y su organicidad. Como metaforización biopolítica, el zombi no puede menos que relacionarse también con los conceptos de descolonización y con la necesidad de una lectura de la historia *against the grain* desde la perspectiva de las víctimas, de los excluidos y de los desposeídos, donde la carencia y la desigualdad social se manifiestan como elementos que denuncian el costo social y las promesas incumplidas de la modernidad capitalista. Convergentemente, la figura del zombi representa el tema de la comunicación (el lenguaje como un atributo ausente que no conduce a la transmisión de sentimientos o saberes, sino que se ha inhibido dejando en su lugar un silencio que implica resistencia, pero también represión, supresión de la subjetividad). El zombi es un superviviente que, sin poder recuperar la totalidad de su vida, deja ver los vestigios de lo que fue; es la ruina que testimonia una totalidad perdida y una forma precaria –patética– de supervivencia parcial que impide el olvido y reactualiza constantemente la culpa histórica y la imposibilidad del duelo.

El gran dominio simbólico de la *zombitude* retiene en el Caribe los rasgos principales de lo monstruoso: tematiza y expresa la catástrofe histórica, anuncia desequilibrios futuros, da forma a una realidad, de otro modo irrepresentable, cuyas cualidades exceden los límites de la *normalidad*, propone categorías que diluyen los dualismos biopolíticos (vida/muerte, conciencia/alienación, hegemonía/subalternidad, patria/exilio, civilización/barbarie) y las fronteras culturales entre lenguas, razas, clases y territorios. En el espacio de la *zombitude* la experiencia del miedo tiene que ver más con la calidad deficitaria de la vida que con la posibilidad de la muerte. El zombi tematiza la prolongación de la explotación, la marginalidad y el despojo, es decir, la *colonialidad* que infecta las utopías de modernización, orden y progreso.

MONSTRUOSIDAD SISTÉMICA E IMAGINARIOS POPULARES

Chupacabras y *jarjachas*

Entre los monstruos de origen latinoamericano, el chupacabras se destaca por sus apariciones en el medio rural, tanto en zonas boscosas como en áreas desoladas, en países del Caribe, el norte de México, la zona andina, Centroamérica, Paraguay, Uruguay y demás, llegando a registrar su presencia incluso en el sur de los Estados Unidos. Se caracteriza por combinar rasgos de reptil y de perro salvaje, desarrollando una conducta alimenticia similar a la de los vampiros. De una altura de hasta un metro y medio, se lo representa parado en las patas traseras y cubierto de escamas, provisto con ojos muy grandes y garras prominentes.

Como mito sincrético y transculturado del chupacabras y de su antecesor, el vampiro, ha sido asociado, en las áreas que cuentan con población indígena, con los ritos de ofrenda de sangre a los dioses paganos, así como al pensamiento mítico-religioso que tempranamente introdujo, de la mano del cristianismo, creencias en lo sobrenatural, los milagros y lo demoníaco. Estos aspectos doctrinarios se combinaron con creencias prehispánicas, supersticiones y leyendas, las cuales registran variaciones de importancia en distintas regiones. Según Robert Jordan, el chupacabras es «a form of cultural resistance which many people of Puerto Rico, Mexico, and the greater part of Latin America use to maintain social bonds and gain control over growing fears surrounding the perceived destructive effects of 'toxic' US political and economic imperialism» (cit. por Radford 37).

Como en el caso de otros monstruos sobre todo en áreas periféricas, el chupacabras expresa desconfianza en la eficacia y en los objetivos asociados a los proyectos modernizadores, a la par que en las ideas de progreso, integración democrática y reconocimiento de las necesidades populares por parte del Estado. Antiguos resentimientos y miedos coloniales basados en la larga historia de explotación y expoliación colonial reencarnan modernamente en estructuras atávicas de pensamiento que explican lo real a través de estas figuras, como forma de generar sentido en realidades sociales inaccesibles y/o inaceptables para los sectores populares. Estas formas de monstruosidad popular retienen en sus distintas versiones los atributos universales de lo monstruoso: connotaciones apocalípticas, inserción de lo anómalo en lo cotidiano como forma de desfamiliarizar el *statu quo* y las relaciones de explotación que lo caracterizan, expresión emocional ante males sociales, articulación de sentidos económicos, políticos, sexuales y sociales, y elaboración metafórica o alegórica de crisis específicas que afectan a las comunidades, poblados campesinos y áreas periféricas.

El chupacabras tendría como víctimas a animales a los que extrae la sangre y ocasionalmente los órganos por medio de orificios en el cuerpo de sus presas a

través de los cuales se efectúa la succión. Se piensa que el chupacabras adopta distintas apariencias en diversos contextos culturales, condición mutante que dificulta su identificación. En Puerto Rico se han reportado desde los años noventa ataques a bovinos atribuidos al chupacabras, cuyo nombre estaría originado en esta preferencia, aunque esta creatura también se alimenta de aves, conejos, gatos y otros animales. Se considera que se trata de una leyenda urbana que ha dado este nombre a los que en realidad son perros o coyotes afectados por sarna, enfermedad que causa pérdida del pelaje y produce un olor sulfúrico atribuido a la naturaleza diabólica del chupacabras.

Sin embargo, el chupacabras está lejos de ser una figura plana que se reduce a la truculencia de sus acciones. La crítica ha analizado sus significados en distintos contextos socioculturales, tanto en América Latina como en los Estados Unidos, particularmente en áreas con abundancia de población latina, donde los relatos sobre chupacabras proliferan y adquieren sentidos específicos. Asimismo, el chupacabras se ha prestado a polémicas acerca de su naturaleza y de sus connotaciones ideológicas. Según William A. Calvo-Quirós:

> The *Chupacabras* is more than just a naive livestock-blood-sucking creature, but rather represents a sophisticated entity that carries within it the violent struggles lived by communities of color, because of the local impact of global neoliberal policies, as manifested by late capitalism, during the last quarter of the twentieth century […] This blood-sucking creature turns into flesh the monstrous atrocities and unnatural violence inflicted on Latina/o communities in both sides of the border, as they have been forced to accommodate a global project of market expansion, including but not limited to forced migration, land expropriation, wage dependency, poverty, and gender/sexual violence. (3)[54]

En contextos de ataque a la vida y a la seguridad de los inmigrantes legales e ilegales, el relato del chupacabras concentra temores y también formas de resistencia simbólica que, sin excluir la ironía, critican el sistema persecutorio y explotador en Estados Unidos y el discurso de la otredad que lo sostiene.[55]

En *Tracking the Chupacabra: The Vampire Beast In Fact, Fiction and Folklore* (2011), Benjamin Radford, habiendo investigado informes oficiales sobre apariciones del chupacabras y declaraciones de testigos, considera la posibilidad de que la serie fílmica de ciencia ficción *Species* (dirigida por Roger Donaldson y presentada, en su primera entrega, en 1995) constituyera la fuente en la que se inspiraron tanto el concepto como las descripciones del chupacabras a nivel popular.[56] Asimismo, Radford estima que tanto las teorías conspiratorias como los sentimientos antiamericanos nutrieron la creencia en este monstruo que supuestamente merodea los márgenes de las ciudades y ataca a animales en villas y comunidades campesinas, dañando la economía y la moral de las poblaciones.[57]

Por su parte, el *jarjacha* (del quechua *qarqacha*, nombre onomatopéyico que remeda el grito o llamado de esta creatura) pertenece a la mitología popular andina, sobre todo en el área de Ayacucho. Monstruo de carácter antropomórfico, ya que parte de su cuerpo de llama tiene generalmente una o varias cabezas humanas, este ser encarna específicamente el castigo al incesto y el rechazo social que este ocasiona. Tal escarmiento se registra ya en la Colonia, como vehículo de escarmiento para los monjes que, desviados de los votos de castidad, emprendían relaciones sexuales condenadas por la Iglesia. El *jarjacha* cumple con las características de lo monstruoso: hibridación, diseminación del horror, anomalía física, anuncio de males, mutación, agresividad y antropofagia. Se dice que aparece solamente durante las noches, al mutar su constitución primariamente humana, y que se dedica a asolar las comunidades en busca de condenados, a quienes castiga chupando la grasa de sus cuerpos o su materia cerebral. Como «Guía de supervivencia ante el ataque de un *jarjacha*», Daniel Contreras indica lo siguiente, como resumen de los términos de la leyenda ayacuchana:

> Si se encuentra caminando de noche por algún paraje inhóspito de la serranía y oye a los perros aullar lastimeramente, sospeche. Si acompañando dichos aullidos escucha un terrible "¡jar, jar, jar, jar!", no lo dude: tiene cerca de usted a un *jarjacha*. Una forma de alejarlo será decirle en voz alta lisuras fuertes y amenazarlo con sogas o un chicote. Recuerde también que el arma del *jarjacha* es el escupitajo. No olvide portar un crucifijo, así como hachas o picos. Tampoco olvide portar un espejo, pues el *jarjacha* no soporta verse a sí mismo por la vergüenza de ser un pecador incestuoso. Para atacarlo, hay que hacerlo en grupo e intentar atraparlo con cuerdas hechas de lana. De lograrlo, no lo mire a los ojos, pues tiene gran poder hipnótico; espere a que se haga de día y que tome su forma original humana para conocer de quién se trata. (s. p.)

Como en el caso de otros monstruos, lo visual concentra significaciones y «construye» el sentimiento del horror que acompaña la experiencia de lo anómalo. Igual que el vampiro, el *jarjacha* no puede ser mirado porque el contacto óptico paraliza al observador; y él mismo no puede ver su reflejo en el espejo, ya que su propia imagen, vinculada al pecado y a la transgresión de las reglas comunitarias, lo llena de espanto.[58] José Carlos Cano López aproxima no solamente las figuras del vampiro y el *jarjacha*, sino también la de este último con el hombre-lobo, con quien tendría en común la hibridación y la mutación. Según Cano López:

> La monstruosidad es vivida como desdoblamiento. Cuando el humano acepta este pathos trágico de la metamorfosis, accede al mismo tiempo a encarnar una monstruosidad huésped: una especie de antisujeto que necesariamente convive dentro de él. La monstruosidad habita en calidad de huésped en el cuerpo del humano, alojándose en éste y provocando la transformación en una nueva criatura. (184)

En el artículo titulado «Transylvania en los Andes», Jacqueline Fowks se

refiere sobre todo a las representaciones fílmicas del *jarjacha* indicando que

> [e]l investigador Emilio Bustamante ha contabilizado desde 2002 hasta ahora más de 20 filmes sobre estos seres sobrenaturales. Curiosamente, el fenómeno surgió en la región de Ayacucho, la más golpeada entre 1980 y 2000 por la violencia del grupo terrorista Sendero Luminoso y la contrainsurgencia de las Fuerzas Armadas, y para muchos no es una casualidad. La violencia de los monstruos, el quiebre del orden y el miedo a su posible retorno serían ecos del conflicto armado. El origen de este subgénero andino de horror, según los investigadores, es el filme de Melintón Eusebio, *Jarjacha. El demonio del incesto* (2000) e *Incesto en los Andes: la maldición de los jarjachas*, de 2002, del cineasta Palito Ortega Matute, ambos ayacuchanos. (s. p.)[59]

Se considera que este «cine de resistencia» cumple con la función de descentralizar la información sobre el conflicto armado y la interpretación sobre los hechos que constituyeron la guerra interna en el Perú, ofreciendo una alternativa regional que se contrapone a las versiones limeñas que generalmente monopolizan la elaboración de esos temas. El *jarjacha* simboliza, en muchas de sus representaciones, el instinto asesino, la muerte gratuita, el terror a peligros ocultos en lo social, la represión, la inseguridad ciudadana, la fuerza instintiva que prescinde de la razón, la indefensión popular, el terrorismo y la violencia sistémica.

Cano López ha destacado, siguiendo los estudios de Juan Ansión sobre el pensamiento mítico andino, que la figura del *jarjacha* remite también al tema de la fertilidad, ya que la noción de incesto implica una «sexualidad trastocada, distorsionada, degenerada» (195). Asimismo, la representación del *jarjacha* como un híbrido que tiene el cuerpo deformado de una llama demostraría la demonización que sobreviene con la relación consanguínea, dado que la llama, que aparece en el *jarjacha* convertida en un monstruo, se asocia habitualmente con la fecundidad procreativa en la región andina.

Pishtacos

En el mencionado estudio «Globalization and the Crisis of the Popular», Jean Franco ha analizado algunos elementos principales del repertorio simbólico a través del cual se expresan percepciones de lo real elaboradas por parte de poblaciones andinas en las que se representa metafóricamente, desde tiempos coloniales hasta nuestros días, el efecto de las relaciones de dominación tanto a nivel nacional como transnacional. En estos imaginarios y en los lenguajes que los canalizan, lo corporal adquiere un valor simbólico renovado y contracultural referido a los avatares del cuerpo social, la expoliación de las clases populares y el lugar subalterno de grandes sectores sociales no articulados productivamente

al sistema dominante. En una misma dirección, Gareth Williams enfoca el tema del *pishtaco* y del sacaojos como parte de un análisis sobre la necesidad de recuperación y revisión del concepto de *lo popular* en el contexto del neoliberalismo, el cual resitúa el tema de la subalternidad y de la hegemonía *vis a vis* los avances de la globalización y sus efectos en la periferia latinoamericana.

La figura del *pishtaco* (también conocido en Bolivia por los términos aymaras *kharisiri* o *likichiri*, que significa «ladrón de grasa», y en Perú por la palabra quechua *ñakaq*) se sitúa en el centro de concepciones populares sobre los temas de la explotación y la resistencia indígena.[60] Las imágenes y categorías a partir de las cuales se expresan sentimientos y reacciones con respecto a la historia del arrasamiento de las culturas indígenas y de la expoliación territorial articulan elementos dispares que se asimilan a los campos de la política, la antropología, la historia y la literatura, organizándolos en ensamblajes *impuros* e interconectados que desafían los modelos dominantes de interpretación y representación de lo popular. En estos contextos, la apelación a lo monstruoso tiene connotaciones predominantemente étnicas vinculadas a la violencia racializada desde la conquista hasta el presente. Remite a formas de extracción de las fuentes de vida (sangre, grasa y órganos) sobre todo de indígenas, así como a experiencias de desmantelamiento social, depredación y apropiación de recursos naturales.

Para Gareth Williams, la intensificación del mito del *pishtaco* y su reciclamiento en el del *sacaojos* constituye una prueba más de la inviabilidad del proyecto transculturador/modernizador en la región andina, tema que ha sido analizado profusamente en relación con la obra de Arguedas, Vargas Llosa y otros autores clave de la cultura regional y latinoamericana en general.[61] La apariencia, práctica y significados atribuidos popularmente al *pishtaco* reinstalan de manera dramática los particularismos étnico-culturales en el proyecto universalizante y homogeneizante de la modernidad, exponiendo la heterogeneidad radical de la sociedad andina y los antagonismos no-dialécticos que la atraviesan. Las figuras del *pishtaco* y del sacaojos desestabilizan el orden de la nación-Estado, alegorizando antagonismos que no pueden reducirse a la relación problemática entre identidad y otredad, aunque esta relación, obviamente, es esencial a la problemática social. En palabras de Williams, «the eyesnatcher rumor thereby wreaks havoc on the possibility of constructing a hegemonic articulation between distinct agents and differential social and ethnic personalities. Perhaps it even fractures the possibility of thinking hegemony as a sustainable category in contemporary Peru» (254).

Derivado de la voz quechua *pishtay*, ‘cortar en tiras’, el mito del *pishtaco*, de raíz prehispánica, tuvo su principal desarrollo en la época contemporánea en el Perú, en especial, en los departamentos de Junín, Huancavélica, Cusco, Ayacucho, Apurimac, Pasco y la sierra de Lima. Sin embargo, su dimensión panandina se verifica también en Ecuador y en la altiplanicie boliviana. La figura de este monstruo «mata-indios» aparece también con variantes en la Amazonía (Bellier y Hocquenghem). Se dice que el *pishtaco* comenzó siendo una especie de sicario indígena que, poco a poco, va definiendo características que lo acercan a lo teratológico y amplían su significación cultural e ideológica.

Como todo monstruo, el *pishtaco* es un merodeador: un ser desterritorializado, nomádico e imprevisible; una máquina de guerra que erosiona las nociones de orden, control social, racionalidad, organicidad, civilización y progreso. Funciona sobre todo como un dispositivo de desfamiliarización y mostración que da forma al terror de la expoliación y la inseguridad social, tanto a nivel individual como colectivo. Ha sido estudiado por historiadores, antropólogos y especialistas en etnología médica, ya que revela la relación de la sociedad indígena con los temas de la alimentación, el cuerpo, la muerte, la salud y el trabajo.

En su obra *Gods and Vampires: Return to Chipaya* (1994) –publicada originalmente en francés en 1992–, el antropólogo Nathan Wachtel describe los efectos del vampirismo en la región andina a partir del testimonio de informantes locales, en particular, indígenas uru de los Andes bolivianos, a quienes se atribuía la práctica vampírica. En el capítulo titulado «Tales of Vampires», Wachtel analiza las referencias a los *pishtacos* desde la época colonial hasta el periodo contemporáneo. Como él indica, la primera vez que se registran tales fenómenos es durante la crisis profunda de la sociedad indígena que lleva a cabo la resistencia a la dominación española. La destrucción de las huacas (divinidades andinas) por parte de los conquistadores, junto al abandono de los cultos por parte de los conquistados, habría causado la emergencia del fenómeno vampírico, expresión metafórica de la ira de los dioses. Esa forma de vampirismo se expresaría a comienzos del siglo xx en España en el mito del sacamantecas, que hace referencia a la extracción de grasa de las víctimas y que tendría su origen en la experiencia colonial (Wachtel 80).

El tema del poder y, sobre todo, las formas asimétricas de dominación son esenciales para la construcción de las narrativas que se refieren a la acción de los *pishtacos*. Según Irène Bellier y Anne Marie Hocquenghem:

> El *pishtaco* y su víctima están en una relación de fuerza de tipo dominante/dominado, cuyos términos evolucionan con el transcurso de los siglos. Dualista en los Andes en donde la relación agresor/agredido cubre una oposición blancos/indios, la relación se vuelve tripartita en la Amazonía en la que la relación

agresor/agredido pone en juego a los blancos, los mestizos y los indios. Retrocediendo en el transcurso de la historia, localizamos los grandes momentos de la transformación de esta relación de fuerza que nos permite captar la racionalidad subyacente de esta creencia. (42)

Según el antropólogo Enrique Mayer:

In popular belief, *pishtaco*s are quintessential outsiders. They possess advanced technology with which to perpetrate these crimes whose purpose it is to convert the bodies of Indians into monetary profits. *Pishtacos* are coherent and historically mythologized versions of the real threat of externally perpetrated violence against which collective outage is one possible outlet. (188)

Nuevamente la relación cuerpo/muerte/ganancia organiza el espacio de la creencia, a partir del cual se incorpora la práctica colonialismo/resistencia en los imaginarios populares. La figura icónica del *pishtaco* articula, como es característica de lo monstruoso, una forma beligerante e inorgánica de diferencia y de agencia. Su condición proliferante e inestable se evidencia en sus mutaciones corporales, en su movilidad errática y en su avidez desesperada y sórdida.

Andrew Canessa resume las múltiples direcciones en las que se dispara el significado del *pishtaco*, el cual puede ser visto como representación del Otro, como ejemplificación del temor que despierta el capitalismo y, al mismo tiempo, como expresión del deseo de participar en él. Encarna la ansiedad causada por el carácter invasivo de la modernidad y por la violencia racial, y materializa el sentimiento de rechazo de los indígenas hacia los extranjeros luego de siglos de explotación. Constituye, en este sentido, una narrativa en la que se elaboran formas de conciencia social acerca de las relaciones entre lo local, lo nacional y el capitalismo global (706).

Manfredi Bortoluzzi indica, a su vez, que el mito autóctono del *pishtaco* constituye una «herramienta hermenéutica» utilizada para resignificar, entre otras cuestiones, las crisis económicas, políticas y sociales, los problemas sanitarios, la violencia militar, terrorista o paramilitar, así como los tráficos ilegales; en otras palabras, para dar algún tipo de estructuración al caos social de la región andina. Por esta razón, se presta a múltiples usos y canaliza diferentes cargas ideológicas.

En *Lituma en los Andes* (1993), Mario Vargas Llosa representa así la figura del *pishtaco*, que recorre las páginas de su novela con un merodeo sórdido y tenaz:

Foráneo. Medio gringo. A simple vista, no se lo reconocía, pues era igualito a cualquier cristiano de este mundo. Vivía en cuevas y perpetraba sus fechorías al anochecer. Apostado en los caminos, detrás de las rocas, encogido entre pajonales o debajo de los puentes, aguardaba a los viajeros solitarios. Se les acercaba con mañas, amigándose. Tenía preparados polvitos de hueso de muerto y, al primer descuido, se los aventaba a la cara. Podía, entonces, chuparles la grasa. Después, los dejaba irse, vacíos, pellejo y hueso,

condenados a consumirse en horas o días. Esos eran los benignos. Buscaban manteca humana para que las campanas de las iglesias cantaran mejor, los tractores rodaran suavecito, y, ahora último, hasta para que el gobierno pagara con ella la deuda externa. Los malignos eran peores. Además de degollar, deslonjaban a su víctima como a res, carnero o chancho, y se la comían. La desangraban gota a gota, se emborrachaba con sangre. (66-67)[62]

Traicionero, lleno de estratagemas, artero y sanguinario, el monstruo andino se mueve, como corresponde a su naturaleza, en espacios recónditos que ocultan su presencia y sus hábitos antropofágicos. Sus características e inclinaciones instintivas, su insaciabilidad y sus mutaciones lo colocan en el lugar derrideano de *lo indecidible*. Pone en suspenso todas las categorías inaugurando ciclos de autoabastecimiento y expoliación que hiperbolizan y espectacularizan el mal, así como otorgando a sus acciones un carácter ética e ideológicamente *pornográfico*, grotesco y estereotipado que lo mantiene en la zona indiferenciada del simulacro y la metempsicosis. La vida del *pishtaco* es un vaivén obsesivo y perturbador entre la vida y la muerte, entre lo doméstico y lo foráneo, entre el arcaísmo y la modernidad, entre las configuraciones etno-culturales y los estratos económicos que bailan una danza macabra en torno al imperio inapelable del capital.

Sobre el trasfondo de las acciones desplegadas por Sendero Luminoso y por la violencia de Estado, las desapariciones que tienen lugar en la novela evocan el ritualístico encuentro de fuerzas que superan la racionalidad y desatan un torbellino simbólico que toma por asalto la cotidianeidad fronteriza de Naccos, instalando en su ya extremada liminalidad el componente inconcebible de la desaparición, el crimen y el sacrificio humano.

En la interpretación de Bortoluzzi:

El mito del degollador no representa sólo una creencia local, un toque costumbrista para generar una atmósfera cargada de superstición e irracionalidad, que impregna la violencia desatada en los Andes peruanos. El *pishtaco*, por el contrario, actúa como un dato escondido, una estructura invisible que otorga significado a las diferentes expresiones de la violencia que envuelven las vidas de los personajes. (97)[63]

Temas como el robo de órganos y la extracción de sangre se vinculan de manera casi natural con la historia de la explotación colonialista y con el imperialismo moderno, estableciendo una cadena simbólica que se condensa en ciertas figuras icónicas, las cuales capturan la conflictividad socioeconómica y las formas de agencia desarrolladas a nivel comunitario como resistencia contra las prácticas del poder. La relación entre cuerpo y mercancía, vida y ganancia, explotación y canibalismo se vincula a contenidos biopolíticos que hunden sus raíces en el período de la conquista y de la colonización, a la vez que articulan raza, clase y género en torno a problemas vinculados con el control social, con la

autoridad de instituciones religiosas, políticas y económicas, así como con las formas de implementación que tales prácticas asumen en la modernidad.

Autores como Steve Stern, Juan Ansión, Efraín Morote Best, Peter Gose, Mary Weismantel y otros remontan el surgimiento de los *pishtacos* o *kharisiris* a los hábitos de los soldados españoles, los cuales habrían usado la grasa de los indios para curar sus heridas de batalla durante la conquista. Se atribuye asimismo a los monjes belethmitas la utilización del mismo recurso en su trabajo médico en las colonias. Rosario de Pribyl, Ansión, Eudosio Sifuentes y Juan Granda Oré han rastreado las apariciones vampíricas en textos coloniales desde el siglo xvi. Todos ellos remiten, igual que Wachtel, a la obra de Cristóbal de Molina, *Relación de las fábulas y ritos de los Incas*, escrita probablemente entre 1575 y 1576.[64] En el siglo XVII, el mito del *pishtaco* aparece asociado a la orden religiosa de los belemnitas (betlemitas o belethmitas, en otras grafías), tal como lo registra Ricardo Palma (1833-1919) en el texto que dedica a «Los barbones» (1889) en la séptima entrega de sus *Tradiciones peruanas*, donde indica lo siguiente:

> A los indios del Cuzco les hizo creer algún bellaco que los belethmitas degollaban a los enfermos para sacarles las enjundias y hacer manteca para las boticas de Su Majestad. Así, cuando encontraban en la calle a un belethmita, le gritaban ¡Naca! ¡Naca! (degolladores o verdugos), lo colmaban de injurias, le tiraban piedras, y aun sucedió que por equivocación mataran a un religioso de otra orden. (64-65)

Específicamente, existen referencias al hecho de que el fundador de la orden, Pedro de San José de Betancur, habría tenido por costumbre lamer las heridas de los enfermos en un acto de humildad y mortificación que fuera probablemente interpretado como una forma de «canibalismo medicinal» (De Pribyl 131) o simplemente de vampirismo.[65] La actividad de los *pishtacos* se proyecta desde entonces hasta la actualidad, presentando una gran cantidad de variantes tanto en lo relacionado a las acciones y hábitos de esta entidad como a sus características físicas.[66]

Según Gose:

> The slaughterer is often portrayed as a bearded White man, wearing a white poncho o tunic, riding a white mule and carrying a machete at his side. In other accounts, he may be a mestizo who wears black leather clothing made from the hide of his flayed human victims and rides a black mule. Some accounts even pose a team of two, where one is black and the other white, for the ñakaq is a creature of death and polarity. (296)

Es interesante anotar, como sugieren Bellier y Hocquenghem, que «[e]l *pishtaco* nunca es acusado de emplear el fusil, que es el símbolo más evidente de la fuerza de los blancos. Este rasgo indica que los indios se sitúan en el terreno de las representaciones del poder y no en el análisis del poder en sí» (55).

La serie de relatos que fueran recogidos en la década de los años cincuenta en la sierra central del Perú –recopilados por Pedro Monge y publicados por José María Arguedas en sus estudios sobre el folclore del Valle del Mantaro, así como en el libro *Mitos, leyendas y cuentos* (1970) que este autor diera a luz con Francisco Izquierdo– constituye un material fundamental sobre los *pishtacos*, sus costumbres, atributos y acciones en las áreas de Huancayo, Jauja, Canta, La Oroya y demás. Como indica Gonzalo Portocarrero, «En los Andes Centrales el pensamiento no ha abjurado de su potencia mítica. El proceso de secularización es lento y desigual» («La ética andino-cristiana» 123). El tema del *pishtaco* articula este sincretismo tanto en su estructuración mítica como en sus posibles significados ideológicos.

Las versiones transmitidas por pobladores que habrían sido testigos de los ataques de los «degolladores» en esa región hacen referencia a la localización de estos en cuevas y lugares apartados, a su presentación en parejas de dos individuos bien vestidos que robaban mujeres a las que convertían en sirvientas y amantes, y a las que con frecuencia mutilaban, así como a episodios frecuentes de decapitación de las víctimas, a las que sometían soplando en sus rostros un polvo de hueso que los narcotizaba. Según el estudio de Wilfredo Kapsoli, muchas veces los *pishtacos* son descritos como negros, atribución que este investigador interpreta como derivada del papel que los esclavos africanos cumplieron como verdugos de indios en la sierra central, razón por la cual «durante la sublevación de Juan Santos Atahualpa en 1742 fueron condenados a muerte junto con los misioneros y los españoles» (68). En todo caso, estos relatos demuestran que la racialización del *pishtaco* es más compleja de lo que suponen algunos autores. Según Kapsoli, «[e]stas evidencias desmienten de manera categórica la idea de que todo *pishtaco* es blanco, gringo y de apariencia sobrehumana». Como este mismo autor recuerda, Morote los describe, más bien, como «un hombre de pequeña talla, de miembros potentes, de rostro color de púrpura. Los cabellos y la barba largos y ensortijados casi del mismo color del rostro» (68).

En *Cholas and Pishtacos. Stories of Race and Sex in the Andes* (2001), Weismantel señala, por su parte, que, aunque existen testimonios de pobladores bolivianos que se refieren a *kharisiri* como individuo de origen indígena, es más frecuente que se lo represente como mestizo. En este sentido, el *pishtaco*, incluso por el miedo que irradia su leyenda y por constituir un puente entre indígenas y blancos, tiene un efecto unificador en las comunidades, las cuales tienden a unirse ante la amenaza de su retorno (7). La indefinición étnica del *pishtaco* contribuye a su cualidad fantasmática, ya que su aspecto variable hace casi imposible su reconocimiento y expande la sospecha a todos los niveles de la

comunidad. Como rasgo constante permanecen la nociones de nomadismo y ajenidad, así como la incongruencia de su aspecto con respecto al entorno. Weismantel destaca su efecto *uncanny*: la experiencia de desfamiliaridad y extrañeza que provoca su diferencia, y el conjunto de emociones que la acompañan, principalmente miedo, desconfianza y agresividad, en las que lo ancestral y atávico son reactivados por catalizadores propios de la modernidad, creando en torno al monstruo *pishtaco* una relación tanática no-dialéctica. Como en la definición freudiana de lo *uncanny*, el *pishtaco* es a la vez familiar y foráneo: es algo conocido y temido que retorna con su carga de irreductible y amenazante alteridad. A nivel colectivo, el *pishtaco* mantiene viva la noción de una alteridad agresiva y peligrosa: la del colonizador, el explotador, el invasor, el citadino, el extranjero, el antropólogo, el imperialista, el intelectual, el hombre de negocios, el capitalista y el usurpador. De este modo, constituye el elemento de inmunidad social que sostiene la relación de la comunidad con el poder biopolítico que la sojuzga.

Como subraya Gose, el *pishtaco* representa el «momento barroco de la cultura andina» (309), es decir, la instancia de sobrecodificación en la que se alegoriza, en el contexto colonial, el extremo sincretismo instaurado por el choque entre el poder imperial y las vertientes vernáculas. Es un momento de exacerbación simbólica, donde lo primario y conocido enfrenta las fuerzas desnaturalizadoras de lo Otro y ensaya formas radicales de rearticulación identitaria. Este haz o constelación de sentidos es catalizado, al menos en uno de sus niveles principales, por la *lectura del cuerpo y de sus signos*, práctica esencial al colonialismo y a los sistemas de explotación y exclusión que desata. Como extensión deformada y perversa de la clasificación social (racial) inherente a la sociedad andina, el *pishtaco* replantea una y otra vez el tema irresuelto de la etnicidad y la autoctonía frente a las propuestas foráneas y agresivas de la modernidad, y vuelve sobre el tema de la raza como disparador de los antagonismos sociales. El *pishtaco* agrega a la transgresión monstruosa de fronteras vinculadas a la corporalidad su constante movimiento nomádico entre espacios rurales y urbanos, criollos e indígenas, extranjeros y autóctonos. Asimismo, sus hábitos lo vinculan a la interioridad del organismo de sus víctimas de una manera aún más grotesca de la que sugiere la succión higiénica del vampiro, la cual debilita a sus víctimas de manera gradual, a través de orificios discretos, enmascarando su ataque bajo la forma de un abrazo semioculto en el vuelo de la capa, gesto no exento de elegancia y de sensualidad, sustentado asimismo en la parafernalia visual del gótico y en el actualizado prestigio del ocultismo medieval. El *pishtaco* ejecuta una muerte por vaciamiento, por desmantelamiento corporal; va pues a lo esencial de la vida, a

las sustancias orgánicas que pasan a aceitar el mecanismo de la dominación, supeditando vida a tecnología, sangre a progreso, en un ritualismo que rezuma un complejo emocional desbordante y oscuro. Es la viva imagen del despojo, una encarnación tanática itinerante y transhistórica que resume una historia de explotación y victimización genocida.

En sus estudios sobre el *pishtaco* en la región andina, Weismantel considera las variantes ecuatorianas y bolivianas del fenómeno y los elementos de territorialidad que las caracterizan en términos materiales y simbólicos, ya que el monstruo reactualiza alegóricamente la relación de los espacios comunales dentro de la cultura nacional desafiando las políticas multiculturalistas de asimilacionismo étnico-cultural. Como Weismantel afirma, «[t]he political geography of race creates separations that are both unreal and fiercely defended» (13). La violenta transgresión de fronteras que teatraliza la presencia y acción del *pishtaco* en la región andina desestabiliza los conceptos de orden y disciplinamiento social, unificación, centralismo, progreso y otros de índole similar; particularidad que, al tiempo que revela principios atávicos entronizados en la modernidad, escenifica los procesos de contaminación entre diversos dominios (culturales, económicos, ideológicos, etc.) y sus derivaciones sociales.

Mientras algunos investigadores tienden a la interpretación más universalista del *pishtaco* como representación de la cualidad demoníaca del capitalismo, otros, como Gose, lo consideran más bien, según Weismantel:

> An "amoral" expression of the fascination that powerless people feel when contemplating the ability of superordinate beings –weather gods or local white men–to devour the weak. Far from offering an "economic analysis" or an "ideology of political resistance to exploitation", he [Gose] asserts, Indians actually use the story of the ñakaq to "articulate an erotico-religious desire" for their own destruction. The ñakaq, then, is an emblem of Thanatos. (7-8)[67]

En su interpretación del *pishtaco*, Jean Franco relaciona la actividad de este con la extracción de plusvalía, como se ha visto para el caso del vampiro:

> Body-part rumors are thus not just metaphors or symbols; they also add a modern inflection to the Peruvian *pishtaco* stories (still current in the Andes), according to which ladinos kidnapped Indians and extracted grease from their bodies, sometimes for medicinal purposes but also to grease guns or sugar mills or machines. In this story, what is interesting is not the abstraction of surplus value from labor but the use of the body to keep conquest and industry going. As one researcher has observed in modern versions of the story, the grease is always exported and even is rumored to have been used in space rockets. Nor are such stories confined to Latin America –although in the United States body exploitation is most often attributed to visitors from the outer space. («Globalization and the Popular» 217)

La cita articula elementos que se han visto ya, en algunos casos, como pertenecientes al campo semántico-ideológico de lo monstruoso, pero que adquieren en la periferia una concreción y también una sordidez particular en la

medida en que se impregnan con rasgos específicos del tipo de dominación colonialista que marcó a sangre y fuego la historia cultural latinoamericana. En efecto, las referencias al trabajo, la extracción vital, la plusvalía, la corporalidad, la raza, la explotación foránea, así como a elementos de control militar y violencia social, constituyen una constelación de sentido que no sacrifica ningún aspecto contingente de la historia local a los amplios dominios simbólicos de la monstruosidad no-periférica. La parafernalia visual y discursiva del gótico es reemplazada en estos contextos por una textura histórico-ideológica que renuncia a la universalidad para enfatizar, en su lugar, el particularismo, el cual sacrifica las escenografías medievalistas a la codificación del mundo andino, preoccidental, étnicamente híbrido, tenso y fragmentado. Como Franco señala:

> In the *pishtaco*, the grease makes the colonial and the capitalist machine function and requires the death of the donor. But the body-parts rumors and the Andean stories demonstrate the local within the global. The body is no longer for reproduction within the family structure but rather a tradable commodity that can be exported to keep the global elite going. («Globalization and the Popular» 217)

Aún más específico es el encuadre provisto por McNally, quien trae a colación el radicalizado panorama político de los años ochenta, la deuda externa y los circuitos financieros del capitalismo global en los que se apoya la *mise en scène* del vampirismo andino.

> Consider two cases of folkloric reactions by indigenous peoples in the Andean region of South America to debt-driven economic crises. In 1982-1983, panic swept parts of Bolivia, where it was said that gringos, in cahoots with the country's president, had been sent by the World Bank on a mission to extract fat from peasants in order to repay foreign debts. Later in the decade, rumors circulated in Ayacucho neighborhoods in Peru that children were being abducted by machine-gun wielding gringos equipped with instruments for tearing out eyeballs to be sold abroad in order to pay off foreign debts. Here, we encounter another potent folkloric representation of the threats posed to bodily integrity by the financial circuits of global capitalism. […] Rather than pre-modern superstitions, therefore, fantastic depictions of global capitalism as a vampire-system that extracts and sells body parts capture something very real about the economic universe we inhabit. (9)

La pérdida de control del individuo y de las comunidades tanto sobre el cuerpo individual como sobre el cuerpo social se concentra en el constructo del *pishtaco*, que constituye un espacio propicio para la convergencia de elementos de origen diverso. Estos escenifican el conflicto socioeconómico de la región andina y particularmente el modo en que lo popular se debate ante la explotación de las elites locales y de las fuerzas transnacionalizadas del gran capital. El discurso *pishtaco* constituye así una requisitoria antimperialista de denuncia de las complicidades de clase, del juego de intereses económicos y políticos, y de los prejuicios étnico-raciales que atraviesan a la región desde la época colonial, y que se prolongan como colonialidad en la modernidad. Demuestra, como Franco

advierte, el descaecimiento del discurso ilustrado: la insuficiencia de la racionalidad y más aún de la razón instrumental para dar cuenta de una realidad excedida, desbordante, demonizada y radicalmente disfuncional.

Temas como los del sacrificio, el tributo, la retribución y el castigo, articulados en la construcción de formas localizadas de monstruosidad, sobre todo en contextos rurales como es el caso del *pishtaco*, ilustran sobre aspectos de autorreconocimiento social de las distintas etnias y comunidades indígenas. Asimismo, tales constructos constituyen dispositivos simbólicos de *cohesión social* en sectores sociales ancestralmente victimizados y demonizados por el poder, en su manifestación regional, nacional e internacional. En efecto, la figura del *pishtaco*, fuertemente vinculada a la concepción regional de *lo sagrado* –tanto como a la percepción popular sobre los temas de la injusticia social, la desigualdad, la expoliación, la penetración extranjera, etc.–, tematiza una continuidad ecológica potente y multifacética sobre cuyo trasfondo se recorta la problemática político-económica de la región.

La figura y acción del *pishtaco* relaciona de una manera estrecha la naturaleza, el mundo animal y el humano, la creencia y la organización social, el cuerpo y la tecnología, las funciones orgánicas y el funcionamiento maquínico del Estado y la modernidad, como estratos diferenciados, pero indisolublemente unidos, de dominación y desmantelamiento de la sociedad indígena. Los *devenires* que tienen lugar entre estos diversos niveles confieren al mundo indígena una fluidez y una inestabilidad que resultan perturbadoras y hasta incomprensibles desde perspectivas occidentales, si bien se vinculan con el ciclo de la vida, la presencia de los muertos y la relación con la tierra, nociones que forman parte de la cosmovisión de las culturas autóctonas. El tránsito de una especie a otra, así como las mutaciones de forma y significado dentro de una misma especie, remiten a la constitución inestable y precaria de lo monstruoso, categoría condenada a la intermediación por su carácter incompleto, transicional y polisémico.

Sugiere, de igual manera, formas de circulación radicalmente diferentes, aunque convergentes con las del capital, que se recombinan a través de las dinámicas sacrificiales, en una fusión indisoluble, como Gose resalta, entre la fertilidad orgánica y la riqueza metálica, esencial en la región. Finalmente, relaciona la dimensión regional con estructuras globales, sobre la base del concepto de tributo sacrificial (redefinido en la modernidad como deuda externa), efectuado por las economías locales en el altar del capitalismo.

La existencia y características del *pishtaco* han sido interpretadas en algunos casos como una forma derivada y *monstrificada* de los ritos sacrificiales a partir de los cuales las comunidades prehispánicas realizaban ofrendas a los *apus* o deidades andinas que se consideraban instrumentales en el aumento de los

rebaños y la fertilidad de las tierras. Tales prácticas rituales, basadas en la idea de la retribución, sustentaban un ciclo de intercambio que ha sido equiparado al de la mercancía en el capitalismo, en cuanto a la circulación del valor, la relación entre ofrendas y dones, y la fetichización de elementos considerados clave en la transacción simbólica. Esta última, relaciona el nivel de *lo humano* con el de *lo divino*, contando con la instancia intermedia de *lo natural*, en el que ambos estratos se articulan (Gose 297-298). Como Gose ha destacado, aunque son originalmente dioses de la montaña, los *apus* también pueden presentarse con imagen de animal (cóndor, halcón, puma, etc.). Cuando asumen forma humana son generalmente hombres rubios y de ojos azules, vestidos con ropas elegantes y botas de montar, como los antiguos hacendados. El fenotipo del poder que se atribuye al *apu*, figura polisémica en la que lo divino se aúna al privilegio social, remite a tipos nacionales e internacionales asociados con la riqueza, en claro contraste con las caracterizaciones de la masa campesina, victimizada y sometida a un poder que se (con)funde con la naturaleza y con la divinidad.

El tema de la grasa se presenta en el contexto simbólico del *pishtaco* con la misma centralidad e importancia que concentra el elemento de la sangre en el campo del vampirismo: constituye la sustancia vital que articula significados en los que la organicidad corporal tiene su contraparte en la conformación del cuerpo social, lo cual crea un paralelismo biopolítico que alcanza sus puntos más significativos en las ideas de explotación, circulación, intercambio y acumulación. Canessa sugiere con razón que más que un elemento simbolizador de la vida, la grasa debe ser vista como un *tropo* que articula y moviliza significados a distintos niveles.

En el análisis que hacen Bellier y Hocquenghem del tema del *pishtaco*, se ofrece la siguiente caracterización:

> El “victimario” es extranjero a la comunidad, puede ser un gringo, efectúa diversos oficios especializados, actúa aisladamente, en la noche, ataca al indio pobre y sin defensa, con la ayuda de un alambre o de un cuchillo, como un sable curvo con el cual corta la cabeza y los miembros de la víctima para echarlos al agua. Mata a los hombres y viola a las mujeres. Suspendiendo el cuerpo de la víctima o calentándolo a fuego lento, recoge la grasa india que se dice sirven para lubricar los ejes y los rodajes de todo tipo de máquinas o que entra en la composición de los cosméticos y de los medicamentos. Las víctimas potenciales están como hipnotizadas, pero, a veces, pueden tratar de precaverse gracias a una magia de defensa: así el hecho de mojar su poncho en el agua bajo la mirada del “victimario”, de invitar coca, de mostrar una cabeza de ajo atravesada por una aguja o comer tierra sería de cierta eficacia. (50)[68]

Ansión indica, por su parte, en sus estudios sobre los elementos demoníacos en la cultura andina, que

> [l]a grasa representa la fuerza vital de la persona, que es su bien más preciado. Por eso, la extracción de grasa por un foráneo, enviado por gente de la ciudad, por curas o por gente del propio gobierno, es una

manera de representar la extracción del plustrabajo y la explotación del campesino. Esto es aún más claro en los casos en que el *nak'aq* es un hacendado. La multiplicidad de versiones se explica entonces en relación con las realidades locales diversas, pero todas tienden a explicar la situación de explotación. (Cit. por Kapsoli 70-71)

Esto se hace aún más evidente, como explica Kapsoli, en los casos en los que el *pishtaco* es representado como un hacendado, en cuya caracterización física y comportamiento se resumen problemáticas locales relacionadas con la explotación del indígena. En otros casos el *pishtaco* se presenta como una anciana en harapos, o como un profesional norteamericano. Empero, en los relatos populares subyace la idea de que poderes establecidos sustentan y hasta requieren la actividad del *pishtaco*. El mismo autor remite a los ya mencionados estudios antropológicos de Arguedas, en los que este escritor registra la creencia popular de que el gobierno peruano estaba implicado directamente en la utilización de grasa humana para lubricación de maquinaria ferroviaria:

Una maestra me aseguró que efectivamente los degolladores tenían contrato con el gobierno para enviar grasa humana que era empleada en la lubricación de las locomotoras; la misma maestra afirmó que el contrato de los *pishtacos* con el Gobierno era reciente y que antes sólo empleaban la grasa humana en la fundición de las campanas. (Cit. por Kapsoli 71) [69]

Las constantes mutaciones en la representación del *pishtaco* lo muestran como una figura fantasmática, capaz de esconderse bajo diversas máscaras y de aflorar en los momentos y a través de los individuos más inesperados. Catharine Stimpson se refiere a este aspecto de la evolución de la figura del *pishtaco*, quien fuera asimilado en el contexto colonial al colonizador español que utilizaba la grasa del indígena para curar sus heridas. A partir del siglo xviii, el *pishtaco* habría sido representado como un monje con un cuchillo y luego como un hombre a caballo o conduciendo un automóvil. En todo caso, el elemento del poder invasivo de lo foráneo que amenaza a lo autóctono, a la par de la constante referencia a la asimetría de las relaciones sociales en las que se registra la acción del *pishtaco*, es persistente. La imprecisión de su apariencia lo hace omnipresente y elusivo. Más que un ser particular y concreto, el *pishtaco* parece constituir *una cualidad de lo real*: una forma *posible* de manifestación del mal que, sin tener una localización definitiva, acosa a las comunidades provocando un terror constante e impreciso, una desconfianza permanente de la Otredad y de sus intenciones depredadoras y maléficas. Como explica Stimpson, «despite these variations, the central meaning of the *pishtaco* has remained stable: he is a colonizer or from the metropolitan center, he is white, he is male, he will penetrate the body of the Indian –female or male– and he will destroy and profit from the Indian» (xiii-xiv).

Sin embargo, tal estabilidad no minimiza la importancia de las variables históricas y culturales del *pishtaco*, las cuales remiten a importantes matices estético-ideológicos en la elaboración de esas narrativas de resistencia cultural y en su articulación a diversos contextos sociales.

De acuerdo con las investigaciones de Bellier y Hocquenghem, quienes rastrean la evolución del *pishtaco* desde la Colonia:

> La idea de que los españoles utilizan la grasa con fines opuestos al interés de la sociedad india, remite a las prácticas de brujería a distancia en la que la punción de grasa se asimila a una influencia sobre el saber, induciendo a una pérdida de conocimiento. Esto se combina con una necesidad real de grasa que manifiestan los españoles, detentores de armas y de máquinas (molino, rodaje, eje…), símbolos del poder frente al cual los indios deben inclinarse. (50)

En la escena de la victimización protagonizada por el *pishtaco*, a veces se registra la utilización ritual de alimentos andinos como el ají, la sal, el ajo y el chuño con la función de neutralizar el ataque. Es interesante notar que, en las narrativas populares, en muchos casos, los *pishtacos* son derrotados, siendo fundamental en estos casos no solo el ingenio y la resistencia de las víctimas, sino también la acción de perros, toros u otros animales, que salen en su defensa. Rosario de Pribyl afirma que, hacia 1920, se produce la variante por la cual, según los relatos recogidos en las zonas de mayor incidencia del mito, el *pishtaco* suele ser derrotado. La presencia del mundo animal y de las metáforas alimenticias es común, como se ha visto, en la dimensión teratológica, donde el vampiro y el murciélago se (con)funden en un mismo ser sobrenatural, o donde un mismo organismo registra un devenir o transformación de animal a ser humano y viceversa, como es el caso del hombre-lobo. En el campo de acción de los *pishtacos*, Kapsoli registra la transformación aludida en los relatos populares del antiguo *Amaru*, «monstruo horrible con cabeza de llama, dos pequeñas alas y cuerpo de batracio que terminaba en una gran cola de serpiente», y que se convierte en toro (73-74). Bellier y Hocquenghem destacan también que la imagen del brujo es inseparable de las atribuciones que se dan al *pishtaco*, cuyo significado se remonta a la confrontación, en tiempos coloniales, entre el control biopolítico del cristianismo sobre las comunidades indígenas y las creencias y prácticas autóctonas sobre la ejecución de ritos corporales para ofrendas, *pagos*, sacrificios o tributos realizados a los *apus*.

La asociación del *pishtaco* con elementos del mundo de la tecnología (objetos de metal, maquinarias industriales, ferrocarriles, instrumentos, cohetes espaciales, etc.) abre otra vía interpretativa fundamental para la comprensión de su significado, ya que lo relaciona al capital y al trabajo, como en la apropiación marxista del tópico del vampirismo y, en este mismo sentido, con los fenómenos

de explotación y alienación que derivan del proceso de producción capitalista. Gose resaltó la importancia del metal en la configuración simbólica del *pishtaco*, particularmente asociada al simbolismo del sonido emitido por el machete que este personaje carga, el cual emite un chirrido que indica la aproximación de las víctimas. Según Gose, el sonido del metal constituye un elemento importante en la poética del *pishtaco*: «Enchanted metallic ringing becomes both the means and the ends of these attacks, and if grease changes hands as a commodity between the harsh clang of the machete and the sonorous tolling of the church bell, then the jingle of money only smoothes the transition» (307).

Se produce así un contrapunto significativo entre sonidos que remiten al mundo metalizado de la tecnología en el contexto del capitalismo, en el cual se insertan lado a lado los elementos religiosos y el poder del dinero, mediados por la intervención anómala y siniestra del *pishtaco*, cuyas acciones repetitivas y ritualísticas crean un puente perverso entre atavismo y modernidad. Igualmente, en la versión de Gose, la extracción de la grasa se realizaría a través de una aguja curva (*yawri*) utilizada para cortar los nervios de la columna vertebral de los animales, implemento que sería sustituido en ocasiones por «una máquina especial» proveniente de los Estados Unidos.[70] La actividad depredadora del *pishtaco* está pautada, entonces, por la presencia de instrumentos y materiales que denotan tanto la materia prima usurpada por los colonizadores como su versión manufacturada, que regresa transformada a la comunidad de la que partiera para ejercer su poder maléfico sobre sus víctimas ancestrales.

Transición/transacción entre espacios sociales, temporalidades y elementos mercantilizados, la voracidad del *pishtaco* metaforiza el tráfico entre vida y capital en el que se instala, como en la imaginería de los textos marxistas, la fantasmagoría de lo inconmensurable. Se despliegan múltiples fuerzas exógenas, cuya potencialidad no puede ser reducida a los principios de la racionalidad ni al régimen disciplinario de la modernidad. Bajo la máscara del *pishtaco* el mal del capital recorre el mundo para saciar un apetito que no tiene que ver con el hambre, sino con la ansiedad de la acumulación y el consumo infinito. El *pishtaco*, como otros monstruos, se ubica en el lado metafísico y *oculto* de la economía: es la imagen espectral de los fracasos de la modernidad y la encarnación mutante de sus significados históricos.

Pero la acción del *pishtaco*, si bien remite finalmente al extranjero o al limeño que se apodera de la riqueza del campo y la montaña, es también de naturaleza rural y se vincula con la tierra, el cultivo y los animales de hacienda. De Pribyl subraya que existen ciertas correspondencias no estudiadas aún de modo sistemático que mostrarían que las apariciones del *pishtaco* se producen en las épocas de cosecha y durante los meses de sequía en el Perú, principalmente en

agosto, período en el que aumenta la inquietud respecto al resultado de los cultivos (125).[71] Como resalta Weismantel, «What the ñakaq does with the fat of Indians is to sell it: he is moved by a lust for profit, not for flesh» (208). El tema de la ganancia se recicla y adapta a distintos contextos, evocando la ganadería, la agricultura y la minería como fuentes de riqueza que inspiran la codicia.

De este modo, la narrativa del *pishtaco* sirve a la vez como denuncia de la explotación nacional e internacional del indígena, como expresión de los temores y desconciertos asociados a la modernidad, como rechazo de la hegemonía de Lima, que agobia a las economías y a las culturas locales con su centralismo excluyente, y como desencubrimiento de las asimetrías que caracterizan la relación de las comunidades indígeno-campesinas con poderes foráneos, nacionales o internacionales, que explotan y sacrifican a las primeras conforme a sus propios intereses.

Según Bellier y Hocquenghem, el mito del *pishtaco* tiene una función defensiva y unificadora, aunque siempre polivalente a nivel social.

> En los Andes como en la Amazonía, el *pishtaco* permite restaurar la cohesión de la comunidad y desechar las injerencias exteriores, extranjeras, percibidas como amenazadoras. En un contexto de desestructuración cultural, de alienación, el miedo inspirado por este personaje puede ser utilizado por todos, incluso por los blancos para esconder las culpabilidades reales designando un enemigo mítico unificador. La configuración general en la cual se inscribe el mito del "victimario de indio", el *pishtaco*, es la de una representación del Otro todopoderoso que la ambivalencia de sus poderes hace temer. (56)

Economía y creencia se constituyen, de esta forma, en los ejes ideológicos del *constructo pishtaco*. En el orden del pensamiento maquínico asociado con este fenómeno se destaca la idea de que los espíritus de la montaña poseerían máquinas subterráneas que, a través de algún tipo de operación alquímica, transformarían los tributos y ofrendas en oro y plata, riquezas que permanecerían preservadas bajo tierra con cerraduras y candados (Gose 301, Quispe 34-37). Las asociaciones estudiadas por los autores mencionados refuerzan la idea de una relación estrecha entre naturaleza, tecnología, violencia y capital, obviamente vinculada a la idea de la extracción minera presente en la región desde la colonia. Es evidente, además, la asociación de las prácticas de expropiación de los recursos de la región con la utilización explotativa de la fuerza de trabajo, hasta el extremo de llegar a la eliminación de la vida misma, tanto a nivel individual como comunitario. Como en el caso de otros monstruos, la violencia que surge de una corporalidad anómala convertida en dispositivo de aniquilación y la metáfora de consumo orgánico remite a situaciones político-económicas críticas, difíciles de asimilar desde las categorías epistémicas dominantes. En culturas no-occidentales sometidas a la marginación y a la depredación (neo)colonialista –en muchos casos, hablantes de lenguas minoritarias e

imbuidas de un pensamiento sincrético y de una conciencia social frecuentemente beligerante–, creencias como la del *pishtaco* proveen una matriz alternativa de interpretación de la realidad social y de los conflictos vinculados a la dominación criolla. Con su propia iconografía, su propia historia y textura simbólica, estas narrativas *otras* permiten la expresión y representación simbólica de sentimientos comunes que estos relatos ayudan a compartir a nivel colectivo. No solo dan apoyo a una interpretación autónoma de la realidad social, sino que permiten la circulación del significado, la socialización de la experiencia y el estrechamiento de lazos comunitarios, así como el desarrollo de estrategias de defensa y resistencia cultural.

Sacaojos

Específicamente, el resurgimiento de los *pishtacos* y su evolución hacia el mito de los sacaojos tendría lugar, como ha sido analizado por numerosos autores, durante fines de la década de los años ochenta, cuando recrudece en el Perú la guerra interna y se registra un incremento de la violencia tanto urbana como rural; situación que dio lugar a una crisis del Estado y a un quiebre profundo de estructuras sociales y políticas. Carlos Iván Degregori se refiere al recurso de lo mítico como forma de expresar el terror de una situación en la que el reconocimiento social y la seguridad pública se han alterado de modo sustancial.[72] Según Degregori, en los habitantes de las zonas más afectadas por los enfrentamientos militares y por el terrorismo desplegado por parte de ambos bandos, reflotan creencias atávicas que canalizan la incertidumbre y el miedo popular: «Acorralados, hechos añicos hasta sus más sutiles mecanismos 'racionales' de defensa, las explicaciones míticas, por cierto siempre presentes, saltan a primer plano» (111).

Esta interesante prolongación de la noción de poder y de depredación del campo político-económico al sociocultural alerta acerca del grado de conciencia popular sobre la complicidad entre distintos sectores sociales «acomodados» en contra de los desposeídos. La puesta en práctica de estructuras de dominación que desmantelan la sociedad indígena y aniquilan los cuerpos individuales de los sectores subalternizados por el colonialismo y por la modernidad tiene su contraparte en la imposición de modelos epistémicos e interpretativos que desnaturalizan lo popular. En palabras de Stimpson, «during the economic crisis of the 1980s, when rural residents immigrated to urban centers, the *pishtaco* reappeared as the sacaojos, white medical technicians in dark suits who steal and dismember children. From time to time, male anthropologists have been associated with the *pishtaco*» (xiii).

La reacción contra los antropólogos implica un rechazo radical, en gran medida consciente, de las formas de invasión epistémica y de representación del dominado a partir de discursos disciplinarios elaborados «desde afuera y desde arriba», es decir, desde posiciones que construyen el objeto de estudio de acuerdo a paradigmas y valores preconcebidos. Como constelación de sentidos, el *pishtaco* representa, apropiadamente, esos varios niveles de expoliación y de enajenación popular.

En *Sacaojos, crisis social y fantasmas coloniales* (1991), Gonzalo Portocarrero Maisch, Isidro Valentín y Soraya Irigoyen recuperan a su vez el

contexto social y político que rodea esas reapariciones, así como «el paisaje mental» y la atmósfera de «psicosis colectiva» que acompaña esta amenaza sobrenatural, la cual parece resumir los miedos colectivos provenientes de la crisis sistémica y de los procesos de guerra interna que tienen lugar en el Perú a partir de la década de 1980. Al tiempo que rastrean la genealogía colonial de los sacaojos, Portocarrero, Valentín e Irigoyen relevan testimonios de múltiples informantes que describen la figura y conducta de esta creatura, a la vez que sus efectos a nivel comunitario. Según se desprende de las consideraciones de estos sociólogos, en un mundo donde la cultura dominante impone una visión desacralizada, racional e instrumentalista de la realidad, formas alternativas de conocimiento se abren paso, sobre todo en épocas de crisis, como aproximación a un sistema de relaciones que amenaza y aliena sobre todo a representantes de culturas dominadas y a sectores sociales expuestos al desamparo y la marginalidad. En el sacaojos, como en la figura del *pishtaco*, se articula el pensamiento mágico y el discurso médico, creando una constelación biopolítica en la que poder y cuerpo se acoplan en dinámicas de cargada emocionalidad. En la narrativa que se elabora en torno a la figura de los sacaojos, el discurso político, los principios de la moral y la regulación jurídica se intersectan, creando tensiones, asociaciones y antagonismos epistémicos de fuerte significación ideológica. La continuidad entre *pishtacos* y sacaojos da verosimilitud a la figura del segundo, ya que «El sacaojos es el *pishtaco* transfigurado y estilizado. Ambos son seres malignos, agresivos y perversos» (Portocarrero, Valentín e Irigoyen 17).

Como bien registran estos autores, el fenómeno del sacaojos funciona a partir de «una actitud ambigua y conflictiva frente a la modernidad» (20) por parte de los miembros de las comunidades afectadas, lo cual se percibe, por ejemplo, en el desprestigio y demonización de la figura del médico, a quien se considera capaz de usufructuar con el cuerpo de los pacientes, en específico de los niños, para su beneficio personal. Esta idea tiene connotaciones raciales y de clase que se remontan hacia la etapa de la conquista y de la colonización, ya que «los médicos eran identificados como blancos. La ciencia y la modernidad asociadas al hecho colonial» (20-21). Los sacaojos, «emisarios de la frustración y la muerte» (Portocarrero, Valentín e Irigoyen 21), intensifican su presencia en el Perú sobre todo en 1988, en medio del clima creado por la conjunción de la crisis económica a nivel nacional, la paralización del gobierno, el desabastecimiento, las huelgas y la suspensión de los servicios públicos que paralizan el país.[73] Otra torsión caracteriza el fenómeno de los sacaojos, ya que en algunas versiones estos dejarían a las familias fuertes cantidades de dinero en dólares por los ojos de sus víctimas, por lo cual «se atribuye a los sacaojos un

comportamiento reparativo» (Portocarrero, Valentín e Irigoyen 48) que también conecta con la crisis económica y la conjunción de sentimientos de corruptibilidad, necesidad y culpa que esa situación crea a nivel popular. En la figura del sacaojos se expresa la desconfianza hacia el otro, concebida en términos raciales (Portocarrero, Valentín e Irigoyen hablan de un racismo «anti-blanco» y «anti-negro» 44) y dirigida hacia profesionales provenientes de centros urbanos, generalmente limeños (antropólogos, médicos) y extranjeros, en quienes se percibe una invasiva y depredadora intención de penetrar en el cuerpo (individual y comunitario).

Ansión se ha referido a la transición de *pishtacos* a *sacaojos* en los siguientes términos:

> Los *pishtacos* sacaban la grasa, símbolo de la energía vital en una sociedad agraria donde las posibilidades de sobrevivencia radicaban esencialmente en la capacidad de trabajo. Los sacaojos aparecidos en Lima extraen ahora el símbolo del conocimiento, de la apropiación de lo occidental y de la modernidad. El rumor es peligroso, pues fortalece las actitudes de desesperanza y de ruptura irracional con las posibilidades de construir un futuro con la ayuda de un saber nuevo. Indica un momento de desconcierto frente al avance de las grandes mezclas culturales y sociales que se vienen produciendo particularmente en la capital. (*Pishtacos* 14)

De acuerdo a Ansión, la monstruosidad de estas apariciones, que pueden en algunos casos funcionar como referentes para la reconstrucción del orden social, tiene al mismo tiempo un efecto disgregador a nivel comunitario en la medida en que exacerba sentimientos xenófobos, a partir de los cuales se crea un repliegue fundamentalista que impide la integración de saberes y prácticas que podrían abrir alternativas a nivel popular. La ceguera causada por la extracción de los ojos, especialmente a los niños, sugiere, como indica el mismo autor, la obstaculización material y simbólica de la educación (el poder «tener ojos» para enfrentar el mundo), así como de la posibilidad de contemplación del *Otro*, que puede implicar la enajenación de lo propio e incluso la amenaza a la supervivencia individual y comunitaria. Se metaforiza así el miedo del contacto intercultural y de los efectos de las prácticas transculturadoras que se asocian con los procesos desarrollistas en la región andina, los cuales resultaron devastadores a nivel popular. El polvo que el *pishtaco* y el sacaojos arrojan a los ojos de las víctimas (similar a la idea del *zombi powder* haitiano), producido según algunas versiones con materia orgánica disecada para uso medicinal o mágico, crea un circuito de reproducción de la violencia que, como en el capitalismo, devuelve la materia prima manufacturada a la comunidad de la cual se extrajo, en un ejercicio demoníaco de expropiación, acumulación y consumo.

De este modo, en el tema de los *pishtacos* se articulan, en una constelación de sentidos, los sentimientos antimperialistas, la desconfianza popular respecto la

función del Estado nacional, los temores derivados de la modernización, pero también las diferencias étnicas: «el regreso de los *pishtacos* revela un repliegue, ya no solo sobre lo local sino sobre lo étnico y, por tanto, un desgarramiento profundo de los débiles tejidos nacionales que se habían ido formando en la zona» (Degregori 113).

El simbolismo del *pishtaco* y su intrínseca relación con el conflicto étnico constituye sin duda uno de los aspectos más prominentes en la comprensión de esta materialización de la monstruosidad del poder y la violencia en la región andina. Weismantel destaca, por ejemplo, los elementos sexuales que se asocian a este fenómeno, tales como las armas o los garrotes esgrimidos por el *ñakaq*, como si se tratara de un atributo fálico. El automóvil en el cual se lo representa en muchas versiones, funciona icónicamente como signo de la masculinidad blanca y las prácticas de mutilación de las víctimas. Este hábito siniestro, conectado con la ansiedad de castración señalada por Freud en sus reflexiones sobre lo *uncanny*, es esencial para la comprensión de lo monstruoso. De acuerdo con la concepción freudiana, esta imagen del hombre blanco como padre castrador remite a la función de los colonizadores y criollos, cuyo paternalismo racial infantiliza y somete al indígena, lo incapacita física y espiritualmente (Weismantel 222). De otro lado, tal narrativa sugiere la obsesiva recreación de un *orden* social estructurado en base a la pérdida y al sacrificio, matriz que se prolonga como *colonialidad* en la modernidad. Como resalta Weismantel:

> Sex and race exceed and exacerbate the alienation produced by class, resulting in a still more extreme alterity, which ultimately alienates us not only from others but from our own bodies as well. This state of utter estrangement is embodied in the *ñakaq*, who looks at the bodies of his fellow humans and perceives only a stock of raw materials to be turned into a profit. (263)

La fuerza biopolítica de la monstruosidad *pishtaca* solo puede ser cabalmente apreciada dentro del contexto histórico-social en el que esa narrativa se produce y como contrapunto a las versiones oficiales en las que lo corporal es metaforizado, eludido o negado, en beneficio de perspectivas más asépticas acerca del funcionamiento económico y social en la modernidad. Siguiendo a Weismantel, la cruenta materialidad de la práctica del *ñakaq* se apoya en representaciones de aguda truculencia sensorial, las cuales involucran la interioridad de las vísceras, los fluidos orgánicos, sus colores, olores y sabores, su manipulación y usos espurios, contraviniendo la versión burguesa de una modernidad sanitizada y estéril en la que la enajenación asegura un distanciamiento seguro del propio cuerpo: «the figure of the *ñakaq* brings to light what the bright clean surfaces of the fetishized commodity try to hide: the multiple unequal exchanges that feed the white body and drain the Indian one»

(265).

La fetichización y el intercambio de la mercancía adquieren en la práctica *pishtaca* una dimensión hiperbólica en la que se explicitan hasta la náusea los temas de la explotación, la acumulación y el consumo. Obsesivamente repetitivo, ritualizado y premonitorio, el regreso del *pishtaco* constituye un recordatorio letánico y cruento de la monstruosidad del proceso de devastación de las economías y culturas indígenas y de las formas de victimización que se enclavan como un testimonio innegable de barbarie civilizatoria en el corazón mismo de la modernidad.

Vinculada con el tema de *pishtacos* y sacaojos, la figura del condenado integra también el repertorio macabro en la región andina, dando forma, en este caso, al tema del castigo a todo aquel que ha vivido en contra de la ley. Por esa razón, el transgresor sufre la «mala muerte», quedando atrapado, como el zombi, en un entre-lugar en el que expía las faltas y pecados cometidos durante su vida, en concreto, la codicia y el abuso a otros. Portocarrero ha trabajado el tema considerando que la figura del condenado es un producto sincrético en el que se articulan elementos del cristianismo (la noción de culpa y castigo) y prehispánicos (la idea de la retribución y de la expiación terrenal del mal cometido).[74] El condenado paga su culpa en la tierra, habiendo sido castigado con un hambre que no puede saciarse. Si el tema del hambre conecta con la indigencia y desamparo de las amplias poblaciones indígenas marginadas tanto en el período colonial como en la república criolla, la idea del abuso de poder o del maltrato al otro tiene también amplias connotaciones en la sociedad andina de todas las épocas, fuertemente estratificada y atravesada por criterios de discriminación racial y patriarcalismo, entre otros. Al condenado se le representa, según Portocarrero, como un esqueleto viviente vestido con un sayal, que se dedica a atacar y a comer carne humana en una pulsión que no encuentra satisfacción ni fin, ya que los condenados

> no retienen lo que ingieren, el alimento se les chorrea entre las mandíbulas y las costillas. Los condenados expresan la paradoja de morirse de hambre cuando no se hace sino comer. Pero, por otro lado, hablan y razonan; actúan para tratar de conseguir esa satisfacción inalcanzable. Arden de deseo. Con frecuencia botan candela. Su frustración los llena de ira. Son peligrosos. Están inscritos en la repetición compulsiva. Hacen daño y sufren. Eventualmente pueden cumplir con su condena y morir en forma definitiva. («La ética andino-cristiana» 128)

Tanático e intersticial como el zombi, el condenado se presenta de modo individual, no en hordas, lo cual confiere a su figura un sentido desolador. Aparte de obvias particularidades, comparte rasgos físicos, hábitos y efectos con especies afines: es intersticial, vive en un espacio de intensificada emocionalidad y transgrede la corporalidad de los otros. No obstante, a diferencia de los zombis

y vampiros, ha capturado los imaginarios populares solo regionalmente. Produce terror por los ataques que pueda realizar en las comunidades, pero también por el riesgo que significa para cualquier persona la posibilidad de ser alcanzada por la «mala muerte», lo que supone prolongar la expiación de la culpa entre los vivos a través de un deseo atenazante, interminable, que consume como el fuego. Al igual que otros monstruos, el condenado se sitúa en una coyuntura espacial y temporal, un entrelugar y un entretiempo que lo mantienen preso en la esencialidad de su esqueleto. Ha perdido la carne, pero mantiene el deseo; puede hacer uso de la razón y del lenguaje, pero solo para la captación de su desgracia y la manifestación de su cólera. Es una imagen en cuyo atuendo típico se inscribe la localización cultural e incluso regional, aunque sus huesos remiten a la universalidad de la condición humana, a su ruina. Desea desesperadamente incorporar al *Otro* y, sin embargo, lo pierde en cada bocado, desperdiciando la corporalidad sin poder evitarlo. La intensificación afectiva lo invade y lo rebasa, pero el terror que genera impide la empatía, haciendo que la emocionalidad que emite se pierda también, tardía, solitaria e inubicable.

---

1 El debate sobre la naturaleza del indio y la legitimidad de la conquista tiene uno de sus puntos culminantes en la bula papal *Sublimis Deus* (1537) emitida por Pablo III, en la que se reconoce la condición humana del indio y su derecho a adoptar el cristianismo, el cual debía ser propagado pacíficamente. En la Junta de Valladolid de 1550-1551, se dirimen aspectos de derecho y fundamentación teológica sobre la justificación de la conquista y sus métodos de dominación y catequización. Las posiciones sobre el tema están representadas por los argumentos encontrados de Bartolomé de las Casas, en defensa de los derechos del indígena, y de Juan Ginés de Sepúlveda, sobre el derecho de los españoles a la dominación imperial.

2 Sobre el tema de los monstruos en Leibniz y Locke, ver Look.

3 Ver al respecto Beatriz Sarlo y Andrew Brown, *Test Tube Envy*. César Aira, por su parte, analiza el expresionismo y la figura del monstruo en Arlt: «Arlt propone una conciencia estancada, en la que no hay unidad alguna que pueda tomar la iniciativa de un movimiento, sino una multiplicidad que se quiere amorfa, una acumulación de Monstruos […] Todas las aporías arltianas, la de la sinceridad, la ingenuidad, la calidad de la prosa, se explican en este dispositivo de la conciencia que pretende asistir a su propio espectáculo, el lenguaje que quiere hablarse a sí mismo, en una palabra, el Monstruo. Ese dispositivo mismo es el Monstruo» (61). Los comentarios de Aira guían una lectura de lo monstruoso en Arlt como búsqueda expresionista de un mundo atravesado por formas y personajes poéticos y abominables, donde lo corporal y lo social se funden en síntesis de excepcional intensidad emocional.

4 *Cyberpunk* es considerada una forma de representación simbólica derivada de la ciencia ficción donde se articulan aspectos relativos a la decadencia social con elementos de alta tecnología. Según Lawrence Person, «Cyberpunk characters frequently seek to topple or exploit corrupt social orders. Postcyberpunk characters tend to seek ways to live in, or even strengthen, an existing social order, or help construct a better one. In cyberpunk, technology facilitates alienation from society. In postcyberpunk, technology is society […] Classic cyberpunk characters were marginalized, alienated

loners who lived on the edge of society in generally dystopic futures where daily life was impacted by rapid technological change, an ubiquitous datasphere of computerized information, and invasive modification of the human body». Asimismo, el subgénero ha ido mutando hacia el postcyberpunk: «Cyberpunk tended to be cold, detached and alienated. Postcyberpunk tends to be warm, involved, and connected». Ejemplos de *cyberpunk* film serían *Blade Runner* (1982) y *The Mattrix* (1999).

5 J. Andrew Brown ha estudiado un corpus de «identidades tecnológicas» en el que la representación del cuerpo humano complementado con prótesis u órganos artificiales metaforiza el cuerpo social arrasado por las dictaduras y por los efectos del neoliberalismo. La representación de la tortura o sus efectos posteriores introducen la imagen del cuerpo intervenido por instrumentos que al penetrar violentamente al individuo transforman traumáticamente su sistema emocional y sus formas de socialización. En estos casos, como Brown anota, el Padre que tortura lejos de ser «inesencial» como señala Haraway en la cita anterior, se convierte en una memoria obsesivamente revisitada por las víctimas. En el corpus analizado figuran textos como *Respiración artificial* (1980) y *La ciudad ausente* (1993) de Ricardo Piglia, *Cine continuado* (1997) de Alicia Borinsky, *Cielos de la tierra* (1997) de Carmen Boullosa, *Lóbulo* (1998) de Eugenia Prado, *Tajos* (2000) de Rafael Courtoisie, *El delirio de Turing* (2003) de Edmundo Paz Soldán, *Las islas* (1998) de Carlos Gamerro, *Por favor, rebobinar* (1996) de Alberto Fuget, y *Mantra* (2001) de Rodrigo Fresán, entre otros. En estos textos el tema de lo posthumano se combina con asuntos referidos al género, la memoria, la política, los medios masivos y la violencia urbana, dando por resultado narrativas que invitan a la reflexión sobre los temas de la subjetividad en tiempos en que los paradigmas de la modernidad han dejado paso a formas globalizadas de relacionamiento humano y de circulación simbólica.

6 Agradezco a Sergio R. Franco, quien me facilitara materiales sobre cultura andina.

7 Según Elton Honores, este dato corresponde a Valentí Ferrán, «El origen etimológico del vampiro moderno» 92-93.

8 Entre los textos antologados muchos abordan el tema de la mujer en relación con el vampirismo, dirección que tiene en América Latina representaciones estilísticas diversas y que es cultivado también por escritoras. La antología peruana incluye cuentos de María Consuelo Villarán, Cynthia Zegarra y Leyla Bartet.

9 Según destaca Honores, por ejemplo, *La novia de Corinto* establece un nexo con el poema del mismo nombre escrito por Goethe en 1797, en el que se critica la religión católica. La vampira es el elemento de conexión de ambos contextos, el cristiano y el profano, así como entre la versión clásica del mito y su actualización periférica.

10 Sobre *La novia de Corinto*, ver los comentarios al libro de Carlos Calderón Fajardo en «Esta boca es mía».

11 En relación con esta novela, ver los comentarios de Calderón Fajardo sobre la titulada «“*Doble de vampiro*”: delirio gótico y delicioso juego filosófico».

12 Braham se refiere a la influencia del cine sobre Horacio Quiroga, quien considera esta tecnología como un procedimiento para la creación de un «arte puro» donde la vida es reproducida con fidelidad. Tal fascinación influye sobre sus propias técnicas narrativas (*From Amazons to Zombies* 139-141).

13 Es interesante la dimensión transnacional de estas artistas que convergen en su interés por la perspectiva de género y la inclinación teratológica, direcciones que continuará, entre otros, Guillermo del Toro en su producción cinematográfica, que también se proyecta a nivel transatlántico. La estética de este director recuerda, en muchos aspectos, los tonos y composiciones de Varo y Carrington, así como las perspectivas narrativas desde la cual se ilumina el universo representado. Sobre este tema en el caso de Frida Kahlo puede verse Adriana López-Labourdette, «Mis cuerpos y mis monstruos».

14 Eugenia Brito ha indicado respecto al tratamiento del cuerpo en la novela: «Los cuerpos de *El Obsceno* son cuerpos que sufren importantes mutaciones, por pérdida de órganos y facultades (Humberto) o por adquisición de otras (Inés). Ortopedia que abre o cierra posibilidades del conocimiento en un gesto no exento de poder. Pero este poder es un poder oprimido, un poder generado ante la oposición y tiranía del dominante que impide todo movimiento, salida, o desarrollo, generando un sistema de prisiones,

muros a los que es preciso socavar o contrarrestar a cualquier precio. Aunque sea la sangre» (76).

15 Sobre la obra de José Donoso, ver Isis Quinteros.

16 Ver de Honores «El zombi en la nueva narrativa latinoamericana» y «Zombis en Lima».

17 Braham estudia la influencia del cine en la obra de Bioy Casares, por ejemplo en *La invención de Morel* (1940), donde se explora, en una línea benjaminiana, la relación entre el original y la copia; problemática que la capacidad reproductiva del cine exhibe como rasgo más saliente (*From Amazons to Zombies* 142-143).

18 Las figuras que protagonizan este cine de horror son parte del proceso de «producción social del miedo», que autores como Rossana Reguillo han estudiado en distintos registros comunicacionales.

19 Ver al respecto Maribel Cedeño Rojas y Miharu Miyasaca en Rosana Díaz-Zambrana, *Terra Zombi*.

20 Ver al respecto Honores, «Monstruos de papel».

21 Agradezco a Ignacio Sánchez-Prado la referencia a este texto.

22 Susan Sontag dice del *camp*: «It is not a natural mode of sensibility, if there be any such. Indeed the essence of *Camp* is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration. And Camp is esoteric – something of a private code, a badge of identity even, among small urban *cliques* […] *Camp* is the consistently aesthetic experience of the world. It incarnates a victory of "style" over "content", "aesthetics" over "morality", of irony over tragedy».

23 Dentro de esta tradición del cine de vampiros se señalan, por ejemplo, *El fantasma del convento* (dirigida por Fernando de Fuentes, 1934) y, bajo la dirección de Fernando Méndez, *El vampiro* (1957) y *El ataúd del vampiro* (1959).

24 Según Héctor Fernández L'Hoeste, «La contradicción latente es la siguiente: si lo ansiado es la eternidad, y la eternidad contiene, en sí, la anulación del tiempo, y por ende, de una fe en el progreso, en el desarrollo cronológico de las cosas, ¿cómo es posible conciliar la vida eterna con el entendimiento de la modernidad? Para Del Toro, la solución al acertijo reside en invertir el paradigma: frente a la eternidad, la modernidad no se convierte en una entelequia progresista, sino en un deterioro acelerado» (41).

25 Ver los ensayos reunidos en *The Transnacional Fantasies of Guillermo del Toro*, libro editado por Ann Davis, Deborah Shaw y Dolores Tierney.

26 Ver en este sentido Tierney y Antonio Lázaro-Reboll.

27 Ver al respecto la recensión del film realizada por Paul Julian Smith.

28 Mimi Sheller cita a bell hooks, quien indica: «the commodification of difference promotes paradigms of consumption wherein whatever difference the Other inhabits is eradicated, via exchange, by a consumer cannibalism that not only displaces the Other but denies the significance of the Other's history through a process of decontextualization (hooks 31)» (144).

29 Sobre Jean Zombi, ver Sheller 36 y ss.

30 Como antecedente del zombi figuran las momias, aunque pertenecen a otro dominio cultural. Se considera que a pesar de sus similitudes (ambas *especies* pertenecen al tipo de los muertos vivientes) su *performance* es diferente. Según algunas opiniones, el zombi «es una momia en ropa de calle», aunque los distingue fundamentalmente el hecho de que el zombi actúa en general en grupo y en muchos casos presenta rasgos de canibalismo.

31 Consultar Paul Gilroy, particularmente el capítulo I de *Black Atlantic*, «Black Atlantic as a Counterculture of Modernity».

32 Se cree que, en el caso de Puerto Rico, esta creencia está alimentada por la relación entre la isla y los Estados Unidos, en lo que se percibe como una historia de explotación y «succión» de recursos (en primer lugar recursos humanos, pero también café, azúcar, tabaco y ganado) por parte de la potencia del Norte. Asimismo se ha señalado que Puerto Rico se encontraba en plena epidemia de SIDA cuando proliferaba el terror a los chupacabras a mediados de la década de 1990. Finalmente, se ha mencionado la influencia de iglesias evangélicas que habrían introducido o intensificado el temor al diablo y

similares en sus áreas de influencia (Radford 33-36).

33 Ver asimismo Braham «Problemas de género».

34 Ver al respecto Jáuregui 472.

35 El tratamiento del tema del zombi se inscribe dentro del campo más amplio del *voudou* o *vodou* –sistema de creencias mayormente divulgado en el Haití rural y en Jamaica–, cuya forma más estereotípica, sensacionalista y racializada es la denominada con el término *voodoo*, que señala la conversion del concepto a sus modalidades más vulgarizadas y comercializables dentro del dominio de la cultura popular y la industria del entretenimiento. En el *voodoo* es prominente el elemento *hoodoo*, que se refiere a la magia de origen africano que a veces se combina con elementos native-americanos; por ejemplo, en el área de Louisiana, donde formas transculturadas de estas prácticas se van redefiniendo con los emigrados haitianos. Se configura así un campo simbólico altamente sincrético, alternativo con respecto a otros discursos, creencias e ideologías de tipo occidental, como el cristianismo. Definido por la oralidad y por la transmisión de relatos, leyendas y mitos transculturados, el *voudou* integra los imaginarios colectivos afirmándose como una narrativa biopolítica, cuyos componentes espirituales están estrechamente vinculados a prácticas corporales, conductas sociales, usos lingüísticos, valores y concepciones de familia, comunidad, sexualidad, vida/muerte, poder, etc. Llegando a configurar una cosmovisión de amplio alcance social, el *voudou* se ha caracterizado también por su capacidad interpelativa, funcionando como discurso político de contenido anticolonialista, antiesclavista y antimperialista y, en general, como *máquina de guerra* exterior al Estado y a las formas reguladas y dominantes de socialización y de organización comunitaria. Sobre *voudou*, espiritismo y otras creencias del Caribe, ver Margarite Fernández-Olmos y Lizabeth Paravisini-Gebert. Uno de los libros clásicos sobre el tema del zombi caribeño es *Tell my Horse: Voodoo and Life in Haiti and Jamaica* (1938) de la antropóloga y novelista afroamericana Zora Neale Hurston (1891-1960), texto híbrido en el que se analiza la relación entre raza, clase y género en relación con el tema del zombi y con su utilización laboral. Al respecto, ver Rita Keresztesi.

36 Wade Davis realizó un fundamental trabajo de campo en torno a los procesos de zombificación y particularmente acerca de los procedimientos y sustancias utilizados para la inducción del estado de sonambulismo prolongado que se asocia con el zombi. Según Davis, la *tetrodotoxina* sería uno de los elementos responsables de la producción de esos efectos y la sustancia principal para la composición del *polvo zombi* que se asocia con la zombificación, sobre todo con la muerte inicial, ya que el proceso de «resurección» se atribuiría a otros procedimientos. Esta hipótesis ha sido debatida largamente y desacreditada por otros antropólogos especializados en herbología y etnografía médica.

37 Como David Inglis ha indicado, «The victims are those individuals who have transgressed certain community norms –such as getting rich at the expense of one's family and neighbors– which the secret societies monitor and police in the interests of social stability in rural Haiti» (43). Como resalta el mismo crítico, en Haiti no existe el miedo al zombi sino el temor de *convertirse en zombi*.

38 Según Inglis, las polémicas en torno a Davis tienen como base el hecho de que este trata el tema del zombi ontológicamente (como si el zombi efectivamente existiera) y no solo como problema representacional, con lo cual habría roto con ciertos protocolos académicos y disciplinarios.

39 Michael Dash critica a Davis la falta de autoconciencia respecto a la otrificación antropológica, el reduccionismo y la ahistoricidad de sus construcciones.

40 Como indica Braham, los *Tontons macoutes*, la policía secreta de Duvalier, eran considerados un cuerpo represivo *zombi* –es decir, monstruoso– exento de sensibilidad y empatía.

41 Paul Farmer, legendario médico que trabajara durante un largo período en el Haití rural en relación con la epidemia de SIDA, publicó su libro en español bajo el título *Haití para qué: Usos y abusos de Haití*, y en inglés como *The Uses of Haiti*, con introducción de Noam Chomsky.

42 Sobre el tema de la errancia en Édouard Glissant, ver Dash, «Exile and Errancy» 152-162, y Glissant.

43 Kette Thomas elabora, junto al tema de Lázaro y la resurrección, el tema de la enfermedad y la pureza, que agregan aristas de importancia a la interpretación de la subjetividad en la construcción del zombi.

44 La primera versión de las ideas de Susan Buck-Morss sobre Hegel y Haití aparece en *Critical Inquiry* en 2000. El ensayo es considerado un evento intelectual que en el fin del milenio augura una revisión fundamental de los protocolos historiográficos en general, y de la crítica hegeliana en particular. Sin embargo, la propuesta crítica de Buck-Morss desataría una serie de reacciones y críticas que atacan en especial la posición de la investigadora inglesa con respecto a los temas de la historia universal y la dialéctica, así como su adhesión al concepto de una modernidad occidental que prescinde de la posibilidad de modernidades alternativas o periféricas divergentes de los modelos modernizadores dominantes, de raíz y orientación eurocéntrica. Se le criticaría asimismo cierta inclinación romantizante en sus análisis, al igual que su cuestionamiento de problemas disciplinarios en la historia y la filosofía que impiden la captación de contradicciones y paradojas que afectan el proceso de interpretación histórica. Ver al respecto, por ejemplo, Nick Nesbitt, Philip Cunliffe y Alyssa Goldstein Sepinwall.

45 Ver al respecto, por ejemplo, las consideraciones de Buck-Morss (32 y ss.) acerca del pensamiento de Rousseau y Diderot sobre la esclavitud, y acerca del racismo que explicaría sus silencios sobre los efectos concretos del colonialismo.

46 Ver al respecto Lauro, capítulo I de *The Transatlantic Zombie*, titulado «Slavery and Slave Rebellion: The (Pre) History of the Zombi/e», 27-63.

47 Según Buck-Morss, «voudou practice was pushed to the margins, an embarrassment for “modern” Haitian elites, yet it has remained a way of manipulating the poor peasantry, hence a source of power for political oppositions of every persuasion» (*Hegel, Haiti* 138). Buck-Morss trabaja la convergencia de Voudou y francmasonería tanto en lo que tiene que ver con el funcionamiento de ambas prácticas (aspectos religiosos y simbólicos) como en cuanto a su carácter de sociedades secretas. Ver también 119-133.

48 Como indica Buck-Morss, esta noción está basada en Walter Benjamin, para quien «allegory was the mode of perception peculiar to a time of social disruption and protracted war, when human suffering and material ruin were the stuff and substance of historial experience» (*Hegel, Haiti* 127 n111).

49 Achille Mbembe señala en *Necropolítica* que «[l]a vida del esclavo es, en ciertos aspectos, una forma de muerte-en-la-vida. Como sugiere Susan Buck-Morss, la condición de esclavo produce una contradicción entre la libertad de propiedad y la libertad de la persona. Se establece una relación desigual a la vez que se afirma la desigualdad del poder sobre la vida. Este poder sobre la vida ajena toma la forma de comercio: la humanidad de una persona se disuelve hasta el punto que se hace posible afirmar que la vida de un esclavo es propiedad de su amo. Dado que la vida del esclavo es una “cosa” poseída por otra persona, la existencia del esclavo es la sombra personificada» (Mbembe 33-34).

50 La «*petit bon ange*» alude a la *sombra* del cuerpo de una persona, y debe ser liberada para que ese individuo, una vez muerto, no quede atrapado en el mundo de los vivos. Según Fernández-Olmos y Paravisini-Gebert, «Zombification continues to be perceived as a magical process by which the sorcerer seizes the victim’s *ti bon ange* – the component of the soul where personality, character, and volition reside– leaving behind an empty vessel subject to the commands of the bokor» (129). En la *petit bon ange* residen los elementos que constituyen la personalidad y pensamientos de cada persona. Sin la relación con la *loa* (santo o divinidad menor en la religión *voudou*), la *petit bon ange* pierde arraigo y queda errante, corriendo el peligro de ser apropiada por un brujo y convertida en zombi. La *gros bon ange*, por su parte, es la fuerza vital que comparten todos los humanos, la cual entra en el cuerpo con el nacimiento y lo abandona con la muerte, cuando se une con las demás fuerzas vitales en la gran fuente universal de la vida. Al respecto ver Joan Dayan.

51 Por contraposición a la novela de Depestre, Paravisini-Gebert destaca la obra de Pierre Clitandre en la *Catédrale du mois d’août* (1982), donde a través de la representación grotesca del cuerpo social se intenta representar la lucha por la recuperación de la historia y los aspectos regeneradores del *voudou* (53-56).

52 Originadas en Haití y bajo el nombre de Rará, estas festividades tienen lugar en la Semana Santa y se

originan en los templos *voudou*, diseminándose por los poblados como celebraciones de creencias sincréticas acompañadas de danzas y cantos sensuales y satíricos. Con la denominación de Gagá, palabra que indica perturbación mental, estos rituales son asimilados en la República Dominicana, dando ejemplo de una transculturación periférica donde cuerpo y espíritu son sometidos a los efectos del desborde emocional. Sobre Rará y Gagá, ver Antonio Benítez Rojo, José Francisco Alegría-Pons; y sobre la obra de Montero, ver Fernández-Olmos, «Trans-Caribbean Identity».

53 Este cuento aparece incluido en *Cuentos para ahuyentar al turismo*, editado por Vitalina Alfonso y Emilio Jorge Rodríguez. Sobre «Corinne, muchacha amable», ver Paravisini-Gebert, «Women Possessed» 51-52.

54 Según Calvo-Quirós, el chupacabras puede ser considerado el resultado de las políticas económicas que «succionan la vida» a nivel global, como ejemplifica en el caso de México con el tratado de NAFTA y en el caso de EE. UU. con los ataques contra el *welfare state* y las políticas anti-inmigrantes (212-213). Ante la situación de los inmigrantes en algunos estados, como en California, el surgimiento del chupacabras expresaría a través de un símbolo telúrico el transplante poblacional a medios urbanos hostiles.

55 Como Calvo-Quirós señala, Lauren Derby analiza también el caso del chupacabras en Puerto Rico como una forma de crítica popular a la modernidad. Sobre la relación de estas narrativas con políticas estatales, ver asimismo Reinaldo Román y Robert Jordan.

56 Teniendo como núcleo el personaje femenino llamado Sil, la película combina elementos de monstruosidad tradicional junto a temas de sexualidad, cuestiones identitarias y aspectos vinculados a la intervención genética. Comentando la serie en el contexto de otros films de ciencia ficción producidos en la misma época, Susan George indica, por ejemplo, que el personaje de Sil puede ser considerado una especie de Dr. Frankenstein femenino, intensamente sexualizado y orientado hacia la procreación.

57 El libro de Benjamin Radford ha sido criticado por descalificar la creencia popular en el chupacabras. Su análisis se escribe a partir de una perspectiva ideológicamente distanciada del fenómeno en cuestión e informada por una actitud condescendiente hacia los sectores populares que se han sentido afectados por el mismo. Tal inclinación se manifiesta cuando, por ejemplo, cita los argumentos del folclorista Thomas Bullard, especializado en «objetos no identificados» (UFOs), y quien compara los sacrificios aztecas con la creencia en vampiros, chupacabras y otros monstruos similares, sin contextualizar suficientemente, como señala Calvo-Quirós, las diferencias culturales, el sentido religioso y las especificidades históricas de cada fenómeno. En efecto, Radford no oculta su escepticismo respecto a los testimonios obtenidos y respecto a la realidad del chupacabras, al cual trata como un fenómeno de superstición popular que demostraría una «deficiencia epistémica» de los sectores afectados. Según Calvo-Quirós, «In Radford's case, the Chupacabras are utilized as a mirror, and as a synonym for immaturity and irrationality, and ultimately as a tool to perpetuate racial oppression through the manipulation of discourses around reason, progress, modernity, and to maximize productivity and to justify racial-based land dispossession» (224). Aunque la actitud condescendiente de Radford resulta evidente, algunas de sus observaciones, criticadas también por Calvo-Quirós – como por ejemplo el sentimiento antiamericano que se entroniza en la creencia en el chupacabras, igual que en lo que atañe a los *pishtacos*–, tienen una base indudable en los contextos analizados, donde el antimperialismo, la reacción ante lo que se percibe como penetración cultural y ante la explotación de recursos por parte de compañías transnacionales, forma parte de la historia latinoamericana y de la conciencia social a distintos niveles. Creo que resulta evidente que esa bien fundamentada percepción de la realidad es uno de los elementos que las narrativas de *pishtacos* y chupacabras tematizan y representan metafóricamente, no por falta de comprensión de los sectores oprimidos de la realidad en la que viven, sino justamente por su profunda captación de las fuerzas que actúan en cada caso.

58 José Carlos Cano López da otras explicaciones relacionadas con la imposibilidad de verse reflejado en el espejo: «La incapacidad de poder verse reflejado en un espejo responde a dos ideas claves: el desdoblamiento y la ausencia de alma en el caso de un condenado a muerte. La idea del

desdoblamiento nos indica que la persona ya no es la misma, más bien ahora en su cuerpo se albergan dos nuevas personalidades. El espejo que típicamente refleja a quien se mira en él, en este caso no refleja a nadie en particular. En el caso de la condena a muerte la interpretación es que un *quarqacha* es un muerto en vida, ha perdido su alma, impidiéndole verse reflejado en un espejo. Este hecho molesta al *quarqacha* porque le recuerda su condición de muerto viviente» (185). Cano López también vincula la figura del *jarjacha* a la imagen del senderismo sobre todo en torno a la imposibilidad de establecer un vínculo productivo con la sociedad y, consecuentemente, al ejercicio de la violencia como la búsqueda errática de acción pública, como «medio para justificar los fines», ya que la misión del *jarjacha* supuestamente es la de castigar a los que han cometido transgresiones incestuosas. Ver al respecto Ansión, *Desde el rincón de los muertos,* y Cano López 189-190.

59 En este sentido deben mencionarse también las películas *El misterio del Kharisiri* (2004), dirigida por el cineasta puneño Henry Vallejo, *Jarjacha versus Pishtaco: la batalla final* de Nilo Escriba Palomino y *Pishtaco* (2003), de José Antonio Martínez.

60 Otros autores hacen referencia al *pishtaco* como «degollador», «mata-indios», etc. Radford menciona también la creencia andina en el «ogro blanco», relacionada o intercambiable con el mito del *pishtaco*.

61 Ver al respecto Moraña, *Arguedas/Vargas Llosa*, donde se analiza una serie de posiciones críticas respecto al tema de hegemonía y modernización en la región andina.

62 En *Lituma en los Andes*, Vargas Llosa integra a la narración representaciones de antropofagia y de figuras como los *pishtacos*, *mukis y apus*, combinando así elementos mágico-religiosos al trasfondo político, y promoviendo, según algunos críticos, una visión irracionalista de la cultura quechua, perspectiva afectada por la ajenidad del escritor con respecto a la sociedad andina (serrana) y por su seducción por el arcaísmo que tanto criticara en José María Arguedas. Lo monstruoso, fantasmal, atávico, tiene en Vargas Llosa el sentido de la barbarie, o sea de las fuerzas telúricas que se oponen a la modernidad. Sobre el tema del arcaísmo ver Moraña, *Arguedas/Vargas Llosa*, «El arcaísmo como significado flotante».

63 Sobre la representación del *pishtaco* en la obra de Vargas Llosa ver, además de Manfredi Bortoluzzi, Jeremías Gamboa Cárdenas.

64 Juan Granda Oré señala el mismo texto de Cristóbal de Molina como el primer antecedente sobre las acciones del *nakaq* en la provincia de Parinacochas, en el actual Departamento de Ayacucho (Ansión 116). Más exhaustivo es el artículo de Ansión y Sifuentes, en el que estudian «La imagen popular de la violencia a través de los relatos de degolladores», remontándose al Inca Garcilaso y otros letrados coloniales que informan sobre el sacrificio y la extracción ritual de grasa, sangre y carne humana en el Inkario.

65 Los bethlemitas eran los integrantes de la primera orden religiosa nacida en América bajo el nombre de Orden de los Hermanos de Nuestra Señora de Bethlehem. Fue fundada en Guatemala en 1656 por el misionero español Pedro de San José Betancur con el objetivo de asistir médicamente a los indígenas y mitigar la pobreza. La orden fue suprimida en 1821, contando en su haber con numerosos hospitales y centros de asistencia en distintas regiones del mundo colonial. Sobre los aspectos médicos del mito *pishtaco* ver Rosario de Pribyl, quien lo vincula a las tradiciones curativas prehispánicas, al tema del sacrificio y a tradiciones europeas. (La ortografía de la palabra varía en distintos autores: *betlemitas, bethlemitas, bethlemitas*).

66 Ansión, Carlos Iván Degregori, Efraín Morote Best y Mary Weismantel, entre otros, se refieren a apariciones y testimonios contemporáneos sobre apariciones de *pishtacos*.

67 La cita de Peter Gose es ligeramente diferente a la glosa provista por Weismantel: «The *Nakaq* is no more a representation of the evils of capitalism than are the *apus*, but like them makes the amoral assertion that production, power and riches demand organic tribute, the transcendental assimilation of the ruled. I would suggest that the ñakaq articulates an erótico-religious desire for transcendence in the face of power more than an economic analysis of it, or an ideology or political resistance to it. Why else would the fact that capital has so little interest in directly exploiting the Andean peasantry only heighten its imaginary need for their grease?» (309). La cita de Gose, como su conclusion acerca de la

búsqueda de trascendentalismo en relación con el tema del sacrificio, es menos convincente, a mi juicio, que el análisis mismo del fenómeno del *pishtaco* realizado por este autor.

68 Sobre los usos terapéuticos y farmacológicos de la grasa ver Rosario de Pribyl 131-132.

69 Las variantes amazónicas del mito del *pishtaco* agregan elementos útiles para la reconstrucción de las referencias históricas que el tema canaliza. Según Bellier y Hocquenghem, «La máquina que extrae la grasa gota a gota en la Amazonía recuerda el procedimiento de extracción del caucho por los seringueiros, y por la vía del símbolo evoca una de las explotaciones más mortíferas de los indios por los blancos, en esta región de la Amazonía (Hardenburg). Los Mai huna cuentan que en esa época (1890-1920) los 'patrones' se divertían suspendiendo los cuerpos por las manos para balancearlos en el vacío con la punta del machete […] Estas imágenes como tantas otras, aún vivas en las memorias indias muestran claramente de qué manera los indios se representan las conductas de los blancos» (55).

70 Como Gose indica, el mismo detalle de las máquinas norteamericanas fue registrado también por Jan Szeminski y Ansión en su estudio sobre «Dioses y hombres de Huamanga».

71 La misma autora indica que, en algunos sitios, se asocia al *pishtaco* con fiestas populares y con el calendario cristiano, en especial, con el Dia de San Bartolomé, 24 de agosto, conocido también en algunas zonas como «día del *pishtaco*» (Pribyl 126).

72 Existen numerosas referencias sobre el hecho de que, en el contexto de la violencia senderista/estatal, muchas veces los primeros se disfrazaban con uniformes militares haciendo irreconocible su posicionamiento en el conflicto, con lo cual las poblaciones indígenas y campesinas entraban en un estado de confusión que alteraba sus decisiones con respecto a la actitud que debían tomar hacia los bandos en conflicto. La mutación y mimetismo del *pishtaco*, que se puede hacer pasar por hombre o mujer, cambiar de características étnicas, etc., es equiparable a esta indefinición de las identidades sociales y políticas durante el período en cuestión y alegoriza la falta de certeza y elementos de juicio a partir de los cuales abordar la experiencia social. Ver Gonzalo Portocarrero, Degregori, Gastón Zapata, Ansión.

73 Según Portocarrero, Valentín e Irigoyen, «los sacaojos son la transfiguración de un rumor que parece haber circulado por toda América Latina. En México en 1986, en Brasil en 1988, [lo cual] apunta a una matriz histórica compartida, a una sensibilidad común: la de sentirse víctima de las metrópolis» (35). Los sociólogos asocian este sentimiento a las tesis de la teoría de la dependencia, que afirma una relación causal entre riqueza y pobreza, así como entre naciones desarrolladas y naciones dependientes. Ver también Portocarrero, «Los fantasmas de la clase media».

74 Sobre el tema del condenado, ver Luis Millones.

VIII.

Coda

Interpretada a partir de la idea benjaminiana de *constelación*, la figura del monstruo se presenta como un haz de sentidos que se disparan en múltiples direcciones disciplinarias, atravesando campos muy variados de conocimiento y experiencia social. Manteniendo su individualidad al tiempo que es potenciado por la totalidad en la que se inscribe, el monstruo cataliza reacciones y transgrede fronteras, desplazándose por el espacio social que su mera existencia nomádica desarma y rearticula simbólicamente. Por su carácter eminentemente fragmentario, el monstruo desafía la estabilidad de los sistemas semánticos, semióticos e ideológicos en los que se inscribe. Dispositivo político, estético e ideológico, el monstruo deconstruye paradigmas de género, raza y clase; desafía las nociones tradicionales de heroísmo, progreso, comunidad, aunque también, paradójicamente, las confirma, al impulsar su resignificación y funcionalidad en contextos diversos.

Dos conceptos resultan esenciales para la aproximación a la polisemia del monstruo: vulnerabilidad y negociación. El primero remite no solamente al *Otro* del monstruo: a su presa, a su víctima o a su observador, al que lo ve venir sintiéndose el objeto de un deseo desmesurado y fuera de lugar, al que lo ve amenazar su espacio identitario, su territorio existencial. La vulnerabilidad tiene que ver también con la naturaleza misma del monstruo, con su ser desplazado y anómalo, que desata terror, lástima, curiosidad, ansiedades dañinas, deseos inconfesables. Como es sabido, el monstruo también concita la positividad de lo alternativo, lo que sublevándose contra el *statu quo* permite visibilizar sus infamias y sus contradicciones, y potenciar las ideas de resistencia y cambio social. Por eso, el monstruo es vulnerable: porque constituye un constructo experimental, inacabado, una teatralización precaria y efímera de las fuerzas en lucha en el terreno movedizo de *lo social* y de *lo político*. De acuerdo a esta multiplicidad de direcciones y de connotaciones ideológicas, el monstruo (y su Otro) no deben ser idealizados, ni esencializados, ni celebrados ni condenados sin más, ya que su significación depende del lugar que ocupamos y de la forma

que lo monstruoso va asumiendo en determinados momentos históricos, espacios geoculturales e instancias específicas en el desarrollo de la conciencia social. Esto no significa que el monstruo viva en el territorio del relativismo, sino que sus sentidos no son fijos y sus estrategias representacionales inapresables e imprevisibles en sus relaciones con el poder y la subjetividad. El monstruo es vulnerable porque sufre y elabora su *diferencia* como un *pathos* conspicuo, vergonzante y compensatorio, sublimando conflictos irresueltos en conductas erráticas y automatizadas. De este modo, a su manera, como ser marginal condenado a sí mismo, el monstruo es un ser desvalido, deficiente e indefenso, que existe en el espacio incierto de la ambigüedad y de la paradoja.

En segundo lugar, en el ámbito semántico de lo monstruoso se negocian significados múltiples, de procedencia dispar. Todo monstruo es un haz de sentidos, una frontera en la que se trafican mensajes y se catalizan reacciones individuales o colectivas, emocionales, intelectuales y políticas. La frustración, la rabia, la cólera, la humillación y la carencia se convierten en capital simbólico al transformarse en miedo, sentimiento que incorpora el elemento humano en las ecuaciones del capitalismo. Aunque en lo inmediato los efectos del miedo son paralizantes y erosionan el sistema afectivo, la experiencia límite de lo monstruoso activa la voluntad de supervivencia y contribuye a estrechar los lazos comunitarios, impulsando la reflexión y catalizando, quizás, formas nuevas de conciencia social. Por ello, se ha dicho que lo monstruoso es un *shifter*, un dispositivo para abrir y cerrar las compuertas del sentido. La monstruosidad negocia la negatividad al teatralizarla, al convertir la lucha social en *performance*, exhibiendo la emocionalidad intensa de la ideología y la compleja subjetividad de lo político. Pero la negociación que implica lo monstruoso no se detiene allí, sino que alcanza a todos sus aspectos compositivos, a la estructuración de su semiótica, a sus lenguajes y a su reconversión político-ideológica.

Desde el punto de vista cultural, el monstruo es un producto de la alta cultura tanto como de la cultura popular, y está siempre imbuido de connotaciones que lo vinculan a lo sagrado y a lo profano, a la superstición, al arte y al folklore. Sin embargo, desde la segunda mitad del siglo xx, sus relaciones con el mercado lo han convertido en un dispositivo polifacético, una especie de artefacto a partir del cual se produce, incansablemente, la diseminación del miedo al Otro, a lo otro que reside en la exterioridad o en la interioridad de lo Mismo. En este sentido, la industria del horror explora cada vez nuevos umbrales de tolerancia y nuevas síntesis en las que lo monstruoso se alía pornográficamente a lo sexual, al consumo, al caos, a la tecnología y a la desconfianza de cualquier tipo de totalización política o social. La figura del monstruo es además recuperada en

discursos utópicos en los que pasa a representar un horizonte posible de convergencia popular, rechazo del *statu quo* e indagación de escenarios alternativos a los dominantes que, desde dentro del sistema, solo pueden ser concebidos como inciertos y anómalos.

Fenómeno esencialmente sincrético, aunque de largo desarrollo histórico, local y global, a la vez contingente y trascendente, el monstruo se inscribe en los imaginarios de la postmodernidad con una presencia que combina elementos primitivos y modernos, transnacionalizados e interculturales, contradiciendo la noción de tiempo lineal, progreso, evolución y teleología. A pesar de que el monstruo, ya sea moderno o postmoderno, participa de la lógica universal de lo monstruoso y mantiene lazos notorios con los representantes más conspicuos del parnaso occidental de la monstruosidad, su particularismo se expresa con variantes regionales que lo articulan de manera concreta con los conflictos y sustratos de su entorno.

Bajo el título «Deconstructing Monsters», Stephen Asma considera el tema de los monstruos dentro del marco de la postmodernidad, el cual alberga, entre otras direcciones crítico-teóricas, la que el crítico identifica como *social constructionism*. Entiende por tal «a loose confederation of ideas about the artificial nature of human knowledge and, by extension, the constructed nature of reality itself» (252). Según Asma, tal orientación del pensamiento pone en cuestión categorías tales como raza, especie, genero, etc., sobre la base de que las mismas se apoyan en formas de privilegio epistemológico que dejan fuera una serie de aspectos de lo real que pasaron, consecuentemente, a constituir los territorios oscuros de nuestra cultura. De este modo, imbuida de un relativismo radical y en el afán por cuestionar el concepto iluminista de razón y desmantelar las «grandes narrativas», la postmodernidad ha desbaratado cualquier noción objetiva de realidad.[1] La crítica al Iluminismo, la modernidad, etc., tiende a desautorizar las fronteras normativas del orden social postilustrado, donde rigen los modelos de nación, modernidad, progreso, etc., dando por tierra con la noción de identidades fijas en favor de procesos de (auto)reconocimiento social fluidos e inestables. En tales condiciones de producción y análisis del saber, «it is a good time to be a monster» (252), ya que este constructo, siguiendo a Asma, constituye una subespecie más del Otro. Como los demás grupos marginalizados, subordinados e invisibilizados por la modernidad, el monstruo puede ahora «glorificar su diferencia» (252). La *monstruología* de nuestro tiempo tendría como base, de acuerdo con el crítico, ese relativismo donde los monstruos ya no son reconocibles, porque cualquier clasificación o calificativo que resaltara este atributo sería considerado una forma denigratoria de opresión cultural.

Explícitamente alineado con críticos a los que identifica como *liberales neoiluministas* («neo-Enlightenment liberals» 253), Asma no oculta su disconformidad con el escepticismo postmoderno y con la crítica a los modelos epistémicos dominantes del occidentalismo. Sin embargo, reconoce que la capacidad deconstructiva del monstruo puede escapar a la delicuescencia ideológica de esa tendencia crítica:

I think it is entirely possible to accept the idea that monsters resist classification and inhabit the *terra incognita* without succumbing to the radical metaphysics of postmodern skepticism. The anomalies and exceptions that comprise the monstrous are not unraveling the center, as postmodernists predicted. The monsters remain, even by definition, outsiders. They do not actually or symbolically overthrow the rational. (329-330 n56)

Asma critica lo que considera la tendencia melodramática del relativismo postmoderno, el cual termina negando el acceso a cualquier forma de *realidad*. Al margen de esta debatible opinión, el elemento del melodramatismo conecta con el tema del monstruo en más de un sentido, no tanto por la presunción de que el monstruo sucumbe por falta de verificabilidad ontológica, sino porque la naturaleza del monstruo y sobre todo el secreto de sus efectos instantáneos y duraderos en las comunidades y en los imaginarios colectivos tiene su base en un campo afectivo que tiende a plantearse, como en el melodrama, en términos de antagonismos y contrastes.

En efecto, el trabajo del monstruo se realiza como una intervención en el campo cognitivo, emocional e ideológico de una cultura, poniendo en entredicho sus certezas y sus discursos sobre orden, identidad y poder. Pero lo hace movilizando sentimientos primarios: miedo, rechazo, sensualidad, deseo; y transgrediendo modelos representacionales basados en la coherencia discursiva, la unidad espacio-temporal y la armonía interna del relato. La narrativa del monstruo, al violar estas convenciones, se articula a otras formas de lo estético que admiten su extremo sincretismo, su apuesta por los antimodelos (el antiheroísmo, el grotesco, los claroscuros ingenuos y violentos, el efectismo, el sentimentalismo, el melodrama, etc.). Para Asma este es el aspecto que el postmodernismo captó mejor en su análisis de las narrativas literarias o visuales.[2] Sería, entonces, la exterioridad del monstruo, su forasterismo, lo que asegura su permanencia, ya que siempre existe un lugar en las afueras del sistema desde donde observarlo y cuestionarlo, salvo que el observador mismo lleve consigo las cualidades del objeto, lo cual hace de la mirada un proceso complejo, frecuentemente paradójico y siempre relativo. Como se ha visto, en la dinámica de la monstruosidad, el voyerismo es una calle de dos vías en la que el monstruo y el *Otro* se observan mutuamente, desnudando sus miedos, dejando

ver sus puntos débiles, exhibiendo sus convergencias y antagonismos. Es en este proceso donde el monstruo y el observador se (re)conocen como lo *Otro* y lo *Mismo*. La potencialidad subversiva del monstruo solo puede, por tanto, habitar el espacio intermedio, la fisura o intersticio entre el saber y el saber*se*, entre el poder y el poder*se*.

Pero si las figuras de los monstruos alegorizan el horror de enfrentamientos bélicos catastróficos, cuyo impacto marcó a fuego el diseño moderno, la postmodernidad constituye a su vez un desafío representacional en la medida en que enfrenta la experiencia social a las nuevas tecnologías biopolíticas que han generalizado el estado de guerra a nivel planetario y lo han diseminado en todos los niveles de la vida social. La idea misma de la guerra se diluye en una amenaza permanente e inubicable, que abandona su localización en ejércitos y campos de batalla para pasar a alojarse en el espacio extraterrestre o en la vecindad, mimetizada en los vericuetos de la vida diaria. Sus instrumentos toman la forma en los aparatos de destrucción masiva, en la devastación bacterológica, en el terrorismo, haciendo que el objeto mismo de donde emana el terror se vuelva inubicable y, por lo mismo, reproduzca su capacidad invasiva en los imaginarios globales.

Según Hardt y Negri, «War is becoming a general phenomenon, global and interminable» (*Multitude* 3). Por momentos concentrado en focos de intensificación radical y, en otras instancias, difuminado y naturalizado como parte del *statu quo*, el monstruo de la guerra habita los espacios sociales, recorre afantasmado diferentes niveles de la experiencia social, colonizando la vida cotidiana. «A golem is hunting us. It is trying to tell us something». En su versión moderna, la leyenda del Golem ya no transmite la parábola de la creación sino la fábula de la destrucción (*Multitude*, 10, énfasis de Hardt y Negri). Si, como estos críticos afirman, la sociedad postmoderna se caracteriza por la disolución de los cuerpos sociales tradicionales, también la relación entre subjetividad y cuerpo individual se ve alterada, así como los vínculos entre construcción identitaria y cuerpo político. La carne corporal se vuelve elemental, primaria, primordial, *común*: es más potencia que acto, más fuerza o energía vital que configuración particularizada.

Lo monstruoso no encarna ya tanto en figuras específicas, sino que constituye una cualidad de lo real que se ha entronizado en la «normalidad» que consumimos como parte del disfrute y del tormento del *statu quo*. Esta es, como Halberstam nota, la condición del terror postmoderno, que ha renunciado a la corporización icónica en favor de una diseminación identitaria que ocupa todo el dominio social, reproduciéndose en su interior.

> The postmodern monster is no longer the hideous other storming the gates of the human citadel, he has already disrupted the careful geography of human self and demon other and he makes the peripheral and the marginal part of the center. Monsters within postmodernism are already inside –the house, the body, the head, the skin, the nation– and they work their way out. Accordingly, it is the human, the façade of the normal that tends to become the place of terror within postmodern gothic […] Monstrosity no longer coagulates into a specific body, a single face, a unique feature, it is replaced with a banality that fractures resistance because the enemy becomes harder to locate and looks more like the hero. What were monsters are now facets of identity, the sexual other and the racial other can no longer be safely separated from self. (*Skin shows* 162-163)

Tal dispersión, lejos de implicar la desaparición o atenuación de lo monstruoso, señalaría más bien su intensificación simbólica. La multiplicación de los monstruos constituye entonces uno de los datos más prominentes de nuestro tiempo, pues como Hardt y Negri destacan: «Today, when the social horizon is defined in biopolitical terms, we should not forget those early modern stories of monsters. The monster effect has only multiplied […] Frankenstein is now a member of the family» (*Multitude* 195).

En su estudio sobre la filosofía del horror, Carroll se refiere a los ciclos del horror como expresión de la ansiedad que en distintos momentos históricos cristaliza en lo monstruoso como metaforización de miedos, incertidumbres y deseos que afectan los imaginarios colectivos. Enfatiza, por ejemplo, que, si con el expresionismo alemán el cine de horror se activa en el contexto de la turbulenta República de Weimar (Alemania, 1919-1933), lo mismo sucede en Estados Unidos bajo el efecto de la Gran Depresión y durante los períodos de postguerra, los cuales constituyen también etapas favorables para el surgimiento de clásicos del género y para la renovación del interés en lo que la monstruosidad puede expresar acerca de las fuerzas visibles e invisibles que asedian al individuo aun en tiempos de paz. En algunos casos, el temor a la exclusión social, al desempleo, a la inestabilidad financiera, a la amenaza exterior, a lo foráneo, a la tecnología bélica o científica, al comunismo, a las plagas y contagios, a la polución, etc., pudieron funcionar como disparadores, desembocando en la iconografía del horror como espacio simbólico de sublimación emocional e intelectual. Carroll encuentra una correspondencia entre las propuestas que se identifican con el postmodernismo y el colapso de la *Pax Americana* (concepto referido al equilibrio de fuerzas que se afinca en el predominio internacional de Estados Unidos en distintas etapas de la historia moderna). Como consecuencia de la derrota de Estados Unidos en Vietnam, de la crisis del petróleo, del incremento de las economías asiáticas y de problemas internos vinculados con la activación de minorías, la inmigración y la inestabilidad financiera, se produce una crisis de credibilidad del sistema y un aumento de la incertidumbre, el pesimismo y la inquietud social que erosionan el

individualismo y hacen patente la vulnerabilidad del cuerpo social, situación que obviamente se agudiza a partir del 11 de septiembre de 2001. En palabras de Carroll, la exponencial presencia del horror en el contexto de la postmodernidad está estrechamente vinculada a la conciencia de que el orden mundial que se instalara después de la Segunda Guerra Mundial ha colapsado, perturbando las bases mismas de la cultura occidental.[3] Tal aserto se verifica además en el caso del resurgimiento de narrativas de lo monstruoso en áreas periféricas y en el alto consumo de las estéticas de la monstruosidad en Estados Unidos, como expresión del proceso de redefinición del enemigo que está teniendo lugar desde el fin de la Guerra Fría.

Steven Bruhm resume la temática constante del *gótico* contemporáneo: las dinámicas familiares, los límites de la racionalidad y la pasión, la relación entre Estado y ciudadanía, los efectos culturales de la tecnología (259). Asimismo, la poderosa elaboración teórica producida por el psicoanálisis ya no es considerada solamente como un cuerpo metadiscursivo exterior y superpuesto al espacio simbólico de la monstruosidad, sino que se ha convertido en la materia misma de esas narrativas, que parecen surgir para ilustrarla. Como Bruhm resalta, el problema del *objeto perdido* que Freud elabora como el momento de la separación de la madre, como el comienzo de la prohibición y del sacrificio del deseo (castración), encuentra en el dominio del gótico un lugar privilegiado de desarrollo simbólico, en el que se tematizan las dinámicas de represión, transgresión y sublimación de ansiedades individuales y colectivas. Paranoias y fobias de distinta índole, vinculadas a lo científico, extraplanetario, foráneo, biopolítico, etc., se expresan como temor generalizado a la pérdida de la integridad física, la mutilación, la tortura, la amenaza bioquímica, la catástrofe ecológica y la degeneración paulatina de la especie. En esta misma dirección, Lauro ha analizado la relación entre el zombi y los temas ecológicos en «Eco-Zombi», indicando que esta variante particular del zombi, que señala «un regreso a lo preter-natural», muestra que el ser humano ha perdido control sobre la naturaleza, cayendo en prácticas destructivas y negligentes acerca de la preservación del medio ambiente. El eco-zombi anuncia el deterioro ecológico, la pérdida de recursos, la mala distribución de los mismos y su explotación no racionalizada (62).[4]

El monstruo aparece como la figura icónica más propicia para encarnar esas ansiedades y asegurar ciertas formas sublimadas de circulación simbólica, sin olvidar que esta figura anómala llega a representar en la postmodernidad –cerrando el círculo de su polifonía– la posibilidad emancipatoria de todo aquello que ya no cabe en las categorías conocidas ni en las formas de comportamiento y

socialización instaladas con la modernidad capitalista. El monstruo es, en esta encarnación emancipatoria, como se indicara antes en este estudio, fuerza multitudinaria, rizomática, espontánea, irreductible al Estado; en una palabra, máquina de guerra, dispositivo de alternatividad y ensamblaje.

Otra interesante observación ha sido realizada por McNally, para quien la celebración de lo monstruoso realizada desde las trincheras de la ideología postmoderna ha terminado por convertir al monstruo en un campeón de la disconformidad social y en un representante de las masas oprimidas. Según él, la concepción del monstruo como héroe foráneo (*outsider*) aplana el campo complejo y desigual de lo político y traiciona la naturaleza ambigua y polivalente de lo monstruoso al convertirlo en un tropo de contenido unidimensional. Aunque en esos contextos teóricos la calidad de lo monstruoso aparece utilizada metafóricamente para expresar una voluntad latente de transformación interpretada como monstruosa por su carácter de *evento* –que sobrepasa las convenciones de la política tradicional arrastrando y guiando a las multitudes oprimidas por el capitalismo tardío–, la idea de «advenimiento» del monstruo liberador constituye, a juicio de este crítico, una visión romantizada y utópica de *lo político*. Coincidiendo con Kearney, el propio McNally indica lo siguiente: «rather than seeing the arena of monstrosity as a site of contestation, instead of recognizing that monsterimages are multi-accentual, the postmodern celebration of the monstrous flattens out a field in which different social accents and values contest one another» (10).

Las relaciones de mercado y el pensamiento «políticamente correcto» también disuelven y relativizan todo conflicto social bajo el argumento del pluralismo para abarcar la diversidad y someterla a la homogeneización globalizadora. En «Zombie Trouble», Stratton reflexiona, por ejemplo, sobre las mutaciones del monstruo y su progresiva domesticación, a partir de la cual su imagen perturbadora y sus significados contraculturales se ven atenuados y subsumidos en el discurso de la *diferencia*:

> […] the sex and bestial savagery of vampires has now been tamed into a disturbing and disruptive cultural difference, fear transformed into a romantic frisson, within a cultural pluralist multiculturalism. The fear of zombies is now not so much about death as of those excluded from western societies who seem to be threatening civilization as we know it in the West. (269)

Así, si por un lado la industria del espectáculo termina por adjudicar al monstruo connotaciones neutras, como entretenimiento de los grandes públicos, la teoría social postmoderna lo resemantiza como símbolo de la resistencia popular. En este último caso, acecha el riesgo de lo que Hegel llamara «formalismo monocromático», procedimiento apoyado en binarismos

(identidad/otredad, nosotros/ellos) que fosilizan los contextos analizados llegando a trivializar situaciones ética y políticamente complejas (McNally 11). Por otro lado, como ha sido observado por la crítica, la reducción de toda cualidad de lo monstruoso a su potencial revolucionario y redencionista es útil desde ciertas perspectivas vinculadas a agendas particulares, pero cancela, en el mismo movimiento, toda posible conceptualización de los aspectos negativos de lo monstruoso.[5] Dicho de otro modo, aunque lo monstruoso adquiera en determinados contextos discursivos de carácter emancipatorio una carga positiva como representación de contraculturalidad, rebeldía, resistencia y subversión del *statu quo*, la connotación de lo monstruoso como expresión de lo perverso, devastador, abusivo y antihumano debe ser retenida para no caer en un esencialismo utopista que trivialice el mal por considerarlo, en última instancia, iluminador y liberador. Parecería que la naturaleza del monstruo supone tal conflictividad: la de encarnar lo ambiguo, lo fluctuante y lo polivalente, dejando al *Otro* la misión de desentrañar el sentido de sus mutaciones, atendiendo a la particularidad de cada contexto.

Imposible no ver en la anomalía irreductible del monstruo la contracara de la subjetividad moderna, que exhibe finalmente sus fisuras y contradicciones a través de una figura contrahecha y absurda que la alegoriza. Asolada por la diferencia que no pudo ser asimilada productivamente a los proyectos dominantes del colonialismo y de la república burguesa, la civilización occidental expone los retazos epistémicos que la componen, cuerpo *ideológico*, fragmentado y *out of joint* de un proyecto utópico que no ha terminado de cuajar cuando ya es objeto de cuestionamientos epistémicos y de requisitorias sociales y políticas. Si lo monstruoso constituye, como varias elaboraciones filosóficas contemporáneas han propuesto, el lado oscuro del sujeto, el negativo de la *presencia* del ser, su espectralidad y sus líneas de fuga, los aspectos contraculturales y contrahegemónicos del monstruo también sirven como expresión y espectacularización de la capacidad subversiva del margen que ocasionalmente amenaza y desestabiliza los centros de poder y sus principios de orden.

La acción del mercado, como se apuntara en múltiples oportunidades, ha impactado la figura retórico-ideológica de lo monstruoso y ha desgastado, en gran medida a costa de su imparable reproducción mercantilizada, el valor de *lo oculto* como antimodelo de los paradigmas dominantes guiados por la razón instrumental, la fe en el progreso y su mentada democratización, reduciendo y en muchos casos trivializando y abaratando las sugerencias críticas del género. Ya en 1927, refiriéndose a la pionera novela *El castillo de Otranto*, H. P. Lovecraft, partidario de la dimensión trascendente del gótico, critica la novela de Walpole

por la estereotípica utilización de los que ya entonces eran vistos como lugares comunes del género. Lovecraft diagnostica la fosilización de sus recursos centrales:

> The novel dramatic paraphernalia consisted first of all of the Gothic castle, with its awesome antiquity, vast distances and ramblings, deserted or ruined wings, damp corridors, unwholesome hidden catacombs, and galaxy of ghosts and appalling legends, as a nucleus of suspense and daemonic fright. In addition, it included the tyrannical and malevolent nobleman as villain; the saintly, long persecuted, and generally insipid heroine who undergoes the major terrors and serves as a point of view and focus for the readers' sympathies; the valorous and immaculate hero, always of high birth but often in humble disguise; the convention of high-sounding foreign names, mostly Italian, for the characters; and the infinite array of stage properties which includes strange lights, damp trap-doors, extinguished lamps, moldy hidden manuscripts, creaking hinges, shaking arras, and the like. All this paraphernalia reappears with amusing sameness yet sometimes with tremendous effect, throughout the history of the Gothic novel; and is by no means extinct even today, though subtler technique now forces it to assume a less naive and obvious form. (*The Complete Fiction* 5)

Heroísmo y resistencia, verosimilitud y fantasía, perversión y anomalía resultan nociones de significado negociable que no acompañan de modo *necesario* la peripecia del monstruo o de sus contendientes, sino que flotan y se resignifican idiosincráticamente, de acuerdo con los tiempos y con las condiciones particulares de producción/recepción del mensaje simbólico. Cada época –cada individuo, cada sector social– *lee* lo monstruoso de acuerdo con sus formas específicas de conciencia social y de *mala conciencia*. Son estas, más que la monstruosidad misma, las que deben ser interrogadas en cada caso para desentrañar el por qué y el cómo de las operaciones hermenéuticas que se aplican al monstruo.

En una visión diacrónica resulta además inevitable no advertir el desgaste del modelo que la crítica ha percibido y elaborado, no sin cierta nostalgia por el debilitamiento de los paradigmas que se consolidaran durante el florecimiento humanístico. Nina Auerbach indica, por ejemplo, respecto a la figura del cíborg:

> In a culture turning from Humanism to computers and cyborgs, in which authentic transcendence is associated not with nature or bodies but with "a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction", even uninfected vampires are debilitated because trapped in outmoded organicism. Originally unnatural, vampires as a species are now abandoned in a nature withering before fabricated cybernetic brains. (177)

Entre los aspectos vinculados con los procesos de negociación que tienen lugar en el campo semántico de la monstruosidad, cabe señalar las mencionadas mediaciones entre el dominio letrado y el de la oralidad. Esta última impone el material primario de leyendas, mitos, creencias, supersticiones y, sobre todo, se vincula a los espacios culturales en los que proliferan epistemologías alternativas que entienden lo real a partir de premisas cognitivas e interpretativas que no se

asimilan a los paradigmas dominantes. A la oralidad pertenece, entonces, la transmisión oral de experiencias de lo monstruoso, testimonios, relatos, descripciones y exégesis que luego se integran en los discursos visuales o en las narrativas letradas, alcanzando permanencia y difusión. También a la oralidad remiten muchos de los recursos representacionales de la monstruosidad, por ejemplo la ritualización y las repeticiones de conductas que permiten la fijación del relato y su supervivencia en los imaginarios colectivos. Contrariamente, el discurso letrado se convierte en fuente de transmisiones múltiples que pasan a la oralidad reproduciendo al infinito los relatos del miedo, donde el monstruo de la literatura va creciendo y modificándose de boca en boca, como una narrativa pesadillesca. Este tráfico de los significados marca ambos registros representacionales, el oral y el escriturario, contaminándolos recíprocamente, y creando productos simbólicos de amplia riqueza estético-ideológica.

El monstruo es, igualmente, un mediador conspicuo, persistente y paradójico entre lo local y lo global. Tal como los estudios de Jean y John Comaroff han señalado, para el caso de contextos periféricos como el de Sudáfrica, por ejemplo, lo monstruoso es a la vez signo de lo local y simbología globalizada que apela a la universalidad. Lo mismo se cumple en el caso de América Latina. Si es cierto que el satanismo opera como un discurso globalizado que cubre registros diversos de lo social y se expande por localizaciones geoculturales de muy dispares características, también es innegable que cada sociedad, e incluso cada estrato social –cada individuo–, tiene su propio infierno, el cual se expresa a través de imágenes, conceptos y situaciones de naturaleza contracultural que dan forma al exceso, el horror y el deseo. El monstruo circula así entre la particularidad de lo local, desde su contingencia, hacia el espacio amplio y ajeno de la transnacionalidad, donde las nociones de pertenencia, territorialidad e identidad tienden a diluirse y a convertirse en mercancía simbólica que se intercambia en transacciones que van domesticando lo oculto, y obligándolo a desarrollar nuevas estrategias y estratagemas de supervivencia, de seducción y de acción colectiva.

Ciertas condiciones sociales, económicas y políticas parecen, no obstante, un caldo de cultivo para la proliferación de la monstruosidad, expresada tanto en el miedo concreto como en la desazón ante la falta de salidas, o el desconcierto ante los horizontes que se abren a un panorama donde la libertad desorienta y se manifiesta como un espacio ajeno, lleno de fantasmas. Según los antropólogos antes mencionados, nos encontramos en «The Age of Futilitarianism» (o sea en una época en la que se cree que toda esperanza es vana y todo esfuerzo es inútil). Para Comaroff y Comaroff,

Reports of escalating witchcraft and ritual murder, of zombies and Satanism, must be situated on this restless terrain. The specter of mystical violence run wild is a caricature of postapartheid “liberty”: the liberty to transgress and consume in an unfettered world of desire, cut loose from former political, spatial, moral, sexual, and material constraints. («Occult Economies» 293)

Finalmente, no puede dejar de mencionarse que, como dispositivo estético-ideológico, el monstruo negocia de manera constante su condición de simulacro, su artificialidad, su textura intrincada en la que se mezclan los hilos de la ficción y la realidad, la imaginación y la historia, el pensamiento filosófico, político y social, la memoria colectiva y la creatividad visual. Como ser de frontera, el monstruo habita una zona impura de intercambios y contaminaciones, un espacio de tránsito ilegal de significados y de connotaciones simbólicas. Habla muchos lenguajes, aunque en muchos casos carece del don de la palabra. Habita territorios existenciales múltiples, se alimenta de nosotros casi tanto como nosotros nos alimentamos de él.

---

1 El ejemplo crítico que da Asma sobre esta dirección del pensamiento postmoderno es la influyente obra de Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women*, en la cual los monstruos tienen una función positiva de desestabilización de los paradigmas patriarcales (Asma 329 n54).

2 Ver Asma 330 n58.

3 Ver Carroll, «Horror Today», en *The Philosophy of Horror* 206-214.

4 Al respecto ver asimismo Patria Ferrer-Medina.

5 Similares observaciones fueron realizadas, como se indicara antes, por José Manuel Valenzuela en sus críticas al uso que hace Negri del concepto de monstruosidad política.

Obras citadas

ADORNO, Theodor. *Monografías musicales: ensayo sobre Wagner/Mahler, una fisionomía musical*. Madrid: Akal, 2008.

AFFELDT, Stefanie. «Exterminating the Brute. Sexism and Racism in King Kong». En Wulf D. Hund, Charles W. Mills y Silvia Sebastiani (eds.), *Simianization. Apes, Gender, Class, and Race*. Berlin: Lit Verlag, 2015, pp. 139-169.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 1998.

— «La inmanencia absoluta». En Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007, pp. 59-92.

— *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

AGUILAR GARCÍA, Teresa. *Ontología cyborg. El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*. Barcelona: Gedisa, 2008.

AGUSTINI, Delmira. *Selected Poetry of Delmira Agustini. Poetics of Eros*. Ed. y trad. de Alejandro Cáceres. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008. (Edición bilingüe).

AIRA, César. «Arlt». *Paradoxa* 7 (1993), pp. 55-71.

AIZENBERG, Edna. «I Walked with a Zombie: The Pleasures and Perils of Postcolonial Hybridity». *World Literature Today* 73, 3 (1999), pp. 461-466.

ALCALÁ FLECHA, Roberto. «El vampirismo en la obra de Goya». *Goya* 233 (1993), pp. 258-267.

— *Literatura e ideología en el arte de Goya*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1988.

ALEGRÍA-PONS, José Francisco. *Gagá y vudú en la República Dominicana*. San Juan: Ediciones El Chango Prieto, 1993.

ALFONSO, Vitalina; Rodríguez, Emilio Jorge (eds.). *Cuentos para ahuyentar el turismo*. La Habana: Arte y Literatura, 1991.

ANDERSON, Ben. «Modulating the Excess or Affect. Morale in a State of “Total War”». En Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010, pp. 161-185.

ANSIÓN, Juan (ed.). *Desde el rincón de los muertos, el pensamiento mítico ayacuchano*. Lima: Gredes, 1987.

— *Pishtacos: de verdugos a sacaojos*. Lima: Tarea, 1989.

ANSIÓN, Juan; SIFUENTES, Eudosio. «La imagen popular de la violencia a través de los relatos de degolladores». *Pishtacos: de verdugos a sacaojos*. Lima: Tarea, 1989, pp. 61-105.

ARATA, Stephen D. «The Occidental Tourist. *Dracula* and the Anxiety of Reverse Colonization». En Pierre Lamarche, Max Rosenkrantz y David Sherman (eds.), *Reading Negri. Marxism in the Age of Empire*. Chicago/La Salle: Open Court Publishing Company, 2010, pp. 161-171.

ARGUEDAS, José María. «Folklore del Valle del Mantaro». *Folklore Americano* 1 (1953), pp. 101-293.

ARGUEDAS, José María; IZQUIERDO, Francisco. *Mitos, leyendas y cuentos*. Lima: Casa de la Cultura del Perú, 1970.

ARISTÓTELES. *Historia de los animales*. Madrid: Akal, 1990.

ASMA, Stephen T. *On Monsters. An Unnatural History of Our Worst Fears*. New York: Oxford University Press, 2009.

AUERBACH, Nina. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

ÁVALOS BLACHA, Leandro. *Berazachussets*. Buenos Aires: Entropía, 2007.
AVELLANEDA, Andrés. *El habla de la ideología*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1983.
BADDELEY, Gavin. *Cultura gótica: Una guía para la cultura oscura*. Barcelona: Robinbook, 2006.
BADIOU, Alain. *Théorie du sujet*. Paris: Seuil, 1982.
— *L'être et l'événement*. Paris: Seuil, 1988.
— *L'être et l'événement. 2. Logiques des mondes*. Paris: Seuil, 2006.
BAJTÍN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1987.
— *The Bakhtin Reader*. *Selected Writings of Bakhtin, Medvedev and Voloshinov*. Ed. Pam Morris. London: Arnold, 1994.
BALDERSTON, Daniel (ed.). *Sexualidad y nación*. Pittsburgh: IILI, Biblioteca de América, 2000.
BALDICK, Chris. *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*. London: Clarendon Press, 1987, <http://knarf.english. upenn.edu/Articles/baldick3.html>.
BALIBAR, Étienne et al. *Georges Canguilhem: philosophe, historien des sciences*. Paris: Albin Michel, 1993.
BALZA, Isabel. «Tras los monstruos de la biopolítica». *Dilemata* 5, 12 (2013), pp. 27-46.
BARBER, Paul. *Vampires, Burial, and Death*. *Folklore and Reality*. New Haven: Yale University Press, 1988.
BATAILLE, Georges. *La parte maldita*. Barcelona: Icaria, 1987.
BAUDRILLARD, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1980.
— *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1987.
— *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, 1988.
— *La transparencia del mal. Ensayos sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama, 1991.
BAYER-BEREMBAUM, Linda. *The Gothic Imagination: Expansion in Gothic Literature and Art*. London: Associated University Press, 1982.
BEAL, Timothy K. *Religion and its Monsters*. New York / London: Routledge, 2002.
BECK, Ulrich; BECK-GERNSHEIM, Elisabeth. *Individualization: Institutionalized Individualism and Its Social and Political Consequences*. London: Sage, 2002.
BELLIER, Irène; HOCQUENGHEM, Anne Marie. «De los Andes a la Amazonía: una representación evolutiva del "Otro"». *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 20, 1 (1991), pp. 41-59.
BENÍTEZ ROJO, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva postmoderna*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1989.
BENJAMIN, Walter. *Tesis de la filosofía de la historia*. Madrid: Taurus, 1973.
— *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2004.
BENTLEY, Christopher. «The Monster in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker's». En Margaret L. Carter (ed.), *Dracula: The Vampire and the Critics*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988, pp. 25-34.
BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. New York / London: Routledge, 1994.
BISHOP, Kyle William. «Dead Man Still Walking: Explaining the Zombie Renaissance». *Journal of Popular Film and Television* 37, 1 (2009), pp. 16-25.
BLOOM, Clive (ed.). «Introduction: Death's Own Backyard». *Gothic Horror: A Guide for Students and Readers*. New York: Palgrave Macmillan, 1998, pp. 1-23.
BOGDAN, Robert. *Freak Show*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
— «The Social Construction of Freaks». En Rosemarie Garland-Thomson (ed.), *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York: New York University Press, 1996, pp. 23-37.
BORGES, Jorge Luis. «El idioma analítico de John Wilkins». En *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1960.
BORGES, Jorge Luis; Bioy Casares, Adolfo. *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Editorial La Ciudad, 1977.
BORGES, Jorge Luis; Bioy Casares, Adolfo; Ocampo, Silvina (eds.). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1940.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona: Destino, 2007.

BORTOLUZZI, Manfredi. «The Myth of *Pishtaco* in *Lituma en los Andes* by Mario Vargas Llosa». *Mitologías Hoy* 8 (2013), pp. 93-114.

BOWLER, Peter J. «Variation from Darwin to the Modern Synthesis». En Benedikt Hallgrimsson y Brian K. Hall (eds.), *Variation: A Central Concept in Biology*. Burlington: Academic Press, 2005, pp. 9-28.

BRAHAM, Persephone. «The Monstrous Caribbean». En Asa Mittman and Peter Dendle (eds.), *The Ashgate Companion to Monsters and the Monstrous*. London: Ashgate Press, 2012, pp. 17-48.

— «Problemas de género: narrativa policial y ciencia ficción en Puerto Rico, 1872-2014», *Cuadernos Americanos*, 148, 2 (2014), pp. 33-47, <http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca148-33.pdf>.

— «Ghosts of Latin America». En Jeffrey Andrew Weinstrock (ed.), *The Ashgate Encyclopedia of Literary and Cinematic Monsters*. London: Ashgate Press, 2014, pp. 265-267.

— «Sirens». En Jeffrey Andrew Weinstrock (ed.), *The Ashgate Encyclopedia of Literary and Cinematic Monsters*. London: Ashgate Press, 2014, pp. 516-519.

— *From Amazons to Zombies. Monsters in Latin America*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2015.

Braidotti, Rosi. «Nomadism with a Difference: Deleuze's Legacy in Feminist Perspective». *Man and World* 29 (1996), pp. 305-314.

— «Sign of Wonder and Traces of Doubt: On Teratology and Embodied Differences». En Janet Price y Margrit Shildrick (eds.), *Feminist Theory and the Body. A Reader*. New York / London: Routledge, 1999, pp. 290-301.

— *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 2011.

— *Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti*. New York: Columbia University Press, 2011.

BRITO, Eugenia. «*El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso. Mitos y monstruos». *Revista de Teoría del Arte* 13 (2006), pp. 63-81.

BROWN, J. Andrew. *Test Tube Envy: Science and Power in Argentina*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.

— «Cyborgs, Post-Punk and the Neobaroque: Ricardo Piglia's *La ciudad ausente*». *Comparative Literature* 61, 3 (2009), pp. 316-326.

— *Cyborgs in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

BRUHM, Steven. «The Contemporary Gothic: Why We Need It». En Jerold Hogle (ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. London: Cambridge University Press, 2002, pp. 259-276.

BUCKLEY, David. *Strange Fascination. David Bowie. The Definite Story*. London: Virgin Books, 2001.

BUCK-MORSS, Susan. «Hegel and Haiti». *Critical Inquiry* 26, 4 (2000), pp. 821-865.

— *Hegel, Haiti, and Universal History*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009.

BULLARD, Thomas E. «*Chupacabras* in Perspective». *International Reporter* 25, 4 (2000), pp. 1-30.

BUNGE, Carlos. *Nuestra América*. Buenos Aires: Fraterna, 1994.

BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: John C. Nimmo, 1757, <https://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm>.

— *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

BURNEO, Raúl. «Monstruosidad y matanza en *La guerra del fin del mundo*», <http://www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/Burneo.pdf>.

BUSTAMANTE QUIROZ, Emilio Alberto. «El género de horror en el cine regional andino peruano», <https://www.academia.edu/17021701/El_g%C3%A9nero_de_horror_en_el_cine_regional_andino_peru

BUTLER, JUDITH. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York / London: Routledge, 1990.

BYRON, Lennis; PUNTER, David (eds.). *Spectral Readings: Towards a Gothic Geography*. New York: Palgrave Macmillan, 1999.

CABIYA, Pedro (1999). *Historias Tremendas*. San Juan: Isla Negra. 1999.

— *Historias atroces*. San Juan: Isla Negra, 2003.
— *La cabeza*. San Juan: Isla Negra, 2005.
— *Trance*. New York: Zemi, 2007.
— *Malas hierbas*. New York: Zemi, 2010.
CÁCERES, Jorge Luis (ed.). *No entren al 1408. Antología en español, tributo a Stephen King*. Ciudad de México: La Cifra, 2014.
CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1987.
CALDERÓN FAJARDO, Carlos. *El viaje que nunca termina. (La verdadera historia de Sarah Ellen)*. Lima: Altazor, 2009.
— «Carlos Calderón Fajardo. *La novia de Corinto (El regreso de Sarah Ellen)*». *Esta boca es mía*, 24 de agosto de 2010, <http://digoestabocaesmia.blogspot.com.es/2010/08/carlos-calderon-fajardo-la-novia-de.html>.
— *La novia de Corinto*. *(El regreso de Sarah Ellen*). Lima: Altazor, 2010.
— *La ventana del diablo*. *(Réquiem por Sarah Ellen)*. Lima: Altazor, 2011.
— «"*Doble de vampiro*": delirio gótico y delicioso juego filosófico». *Apuntes Altazorianos*, 30 de mayo de 2012, <http://apuntes-altazorianos.blogspot.com/2012/05/doble-de-vampiro-delirio-gotico-y.html>.
CALDERÓN GÓMEZ, Jorge. «Sala de máquinas: aproximación al pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari». *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 14, 2 (2006), <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/14/jorgecalderon.pdf>.
CALVO-QUIRÓS, William. «Sucking Vulnerability: Neoliberalism, the *Chupacabras*, and the Post-Cold War Years». Elli D. Hernández, Eliza Rodriguez y Gibson (eds.), *The Un/Making of Latina/o Citizenship: Culture, Politics, and Aesthetics*. New York: Palgrave Macmillan, 2014, pp. 211-234.
CAMBACERES, Eugenio. *En la sangre*. Buenos Aires: Colihue, 1998.
CAMPBELL, James. «The Beast Within». *The Guardian*, 12 de diciembre de 2008, <http://www.theguardian.com/books/2008/dec/13/dr-jekyllmr-hyde-stevenson>.
CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
CANESSA, Andrew. «Fear and Loathing on the Kharisiri Trail: Alterity and Identity in the Andes». *Journal of the Royal Anthropological Institute* 6 (2000), pp. 705-720.
CANGUILHEM, Georges. *The Normal and the Pathological*. New York: Zone Books, 1991.
— *Knowledge of Life*. Paola Marrati y Todd Mayers (eds.). New York: Fordham University Press, 2008.
CANGUILHEM, Georges. «Monstrosity and the Monster». *Diogenes* 10, 40 (1962), pp. 27-42, <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/03 9219216201004002>.
CANO LÓPEZ, José Carlos. «De Transilvania a Ayacucho: Historias de vampiros y qarqachas». En Rosana Díaz-Zambrana y Patricia Tomé (eds.), *Horrofílmico. Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe*. San Juan: Isla Negra, 2012, pp. 183-196.
CAPURRO, Antonio. «José Donayre Hoefken: "Ser escritor te permite experimentar muchas existencias"», <http://antoniocapurro.blogspot.com/2012/07/jose-donayre-hoefken-ser-escritorte.html>.
CARREÑO, Gastón. «El pecado de ser otro. Análisis a algunas representaciones monstruosas del indígena americano (siglos xvi-xviii)». *Revista Chilena de Antropología Visual* 12 (2008), pp. 127-146.
CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York / London: Routledge, 1990.
— «Preface: In a Time of Monsters». En Jeffrey Jerome Cohen (ed.), *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1996, pp. VII-XIII.
CARTER, Margaret L. (ed.). *The Vampire and the Critics*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1988.
CARVER, Terrell. *The Postmodern Marx*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 1998.
CASTILLO, David R. *Baroque Horrors: Roots of the Fantastic in the Age of Curiosities*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010.
— «Monsters for the Age of the Post-Human». En Adriana Gordillo y Nicholas Spadaccini (eds.), *Writing Monsters: Essays on Iberian and Latin American Cultures*. Hispanic Issues On Line 15 (spring 2014),

pp. 161-178, <http://cla.umn.edu/sites/cla.umn.edu/files/hiol_15_09_castillo_monsters_for_the_age_of_the_post_human.pdf>.

CASTLE, Terry. *The Female Thermometer. XVIIIth-century and the Invention of the Uncanny*. New York: Oxford University Press, 1995.

CASTRO-KLAREN, Sara (ed.). *A Companion to Latin American Literature and Culture*. Malden: Wiley-Blackwell Publishing Ltd., 2013.

CASTROMÁN, Esteban. *Pulsión*. Buenos Aires: Paradoxia, 2011.

CEDEÑO ROJAS, Maribel. «Apocalipsis revolucionario en *Juan de los muertos* de Alejandro Brugués». En Rosana Díaz-Zambrana (ed.), *Terra Zombi. El fenómeno transnacional de los muertos vivientes*. San Juan: Isla Negra, 2015, pp. 276-296.

CHAMBERS, Ian. *La cultura después del humanismo*. Madrid: Cátedra, 2006.

CHEVALIER Jean; GHEERRANT, Alain (eds.). «Vampires». En *A Dictionary of Symbols*. London: Penguin Books, 1996.

CHIÁPPORI, Atilio. *Borderland*. *La eterna angustia*. Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1954.

CHRISTIE, Deborah; LAURO, Sara J. *Better Off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human*. New York: Fordham University Press, 2011.

CLASTRES, Pierre. *La sociedad contra el Estado*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1978.

CLYNES, Manfred E.; KLINE, Nathan S. «Cyborgs and Space», *Astronautics* (septiembre 1960), pp. 26-27 y 74-76, <http://web.mit.edu/digitalapollo/Documents/Chapter1/cyborgs.pdf>.

COHEN, Daniel. *Encyclopedia of Monsters*. Essex: Fraser Stewart, 1991.

COHEN, Ed. «Hyding the Subject?: The Antinomies of Masculinity in *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*». *Novel* 37, 1-2 (2003), pp. 181-199.

COHEN, Jeffrey Jerome. «Monster Culture (Seven Theses)». En Jeffrey Jerome Cohen (ed.), *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1996, pp. 3-25.

COLÓN, Cristóbal. «Relación del primer viaje de descubrimiento». *Relaciones y cartas*. Biblioteca Clásica. Vol. CLXIV. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y Cía., 1892, pp. 1-183.

COMAROFF, Jean; COMAROFF, John L. «Alien-Nation: Zombies, Immigrants and Millennial Capitalism». *South Atlantic Quarterly* 101, 4 (2002), pp. 779-805.

— «Occult Economies and the Violence of Abstraction: Notes from the South African Postcolony». *American Ethnologist* 26, 2 (1999), pp. 279-303.

CONTRERAS, Daniel. «*Jarjacha*: la maldad existe». *Revista Velaverde*, 13 de agosto de 2014, <http://www.revistavelaverde.pe/*jarjacha*-la-maldad-existe/>.

COPJEC, Joan. «Vampires, Breast-Feeding, and Anxiety». En Ken Gelder (ed.), *The Horror Reader*. London / New York: Routlege, 2000, pp. 52-63.

CORNEJO POLAR, Antonio. «El discurso de la armonía imposible». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 38 (1993), pp. 73-80.

— «Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno». *Revista Iberoamericana* 62, 176-77 (1996), pp. 837-844.

CORTÁZAR, Julio. *Salvo el crepúsculo*. Ciudad de México: Nueva Imagen, 1984.

— «El hijo del vampiro». *Cuentos completos*. 1. Madrid: Alfaguara, 1994, pp. 33-35.

CORTÉS, Hernán. *Cartas de Relación*. Ciudad de México: Porrúa, 1976.

COURVILLE-NICOL, Valérie de. «Monstrous Overflowing: A Gothic Counter-Production of Modernity». *Space and Culture* 1, 1 (1997), pp. 67-84.

— «The Monstrous Caribbean». En Asa Simon Mittman y Peter J. Dendle (eds.), *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. London: Ashgate Publishing Company, 2012, pp. 17-48.

CREED, Barbara. «Kristeva, Femininity, Abjection». En Ken Gelder (ed.), *The Horror Reader*. New York: Routlege, 2000, pp. 64-70.

CREMASHI, Sergio. «Adam Smith: Skeptical Newtonianism, Disenchanted Republicanism, and the Birth of Social Science». En Marcelo Dascal y Oran Gruengard (eds.), *Knowlegde and Politics: Case Studies in the Relationship between Epistemology and Political Philosophy*. Boulder: Westview Press, 1989, pp.

83-110.
CUARTEROLO, Andrea. «Fotografía y teratología en América Latina. Una aproximación a la imagen del monstruo en la retratística de estudio del siglo xix». *A Contracorriente* 7, 1 (2009), pp. 119-145.
CUNLIFFE, Philip. «Platypus Review 13 | July 2009». *Marx and Philosophy Review of Books*, <http://marxandphilosophy.org.uk/reviewofbooks/reviews/2010>.
DABOVE, Juan Pablo. «"La muerte la tiene con otros": sobre "El niño proletario"». En Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela (comps.), *Y todo el resto es literatura: ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires: Interzona, 2008, pp. 215-231.
DASH, Michael. *Haití and the United States. National Stereotypes and the Literary Imagination*. New York: Palgrave Macmillan, 1997.
DASTON, Lorraine; Park, Katharine. *Wonders and the Order of Nature. 1150-1750*. New York: Zone Books, 1998.
DATTA, Ronjon Paul; MACDONALD, Laura. «Time for Zombies. Sacrifice and the Structural Phenomenology of Capitalist Futures». En Christopher M. Moreman y Cory James Rushton (eds.), *Race, Oppression, and the Zombie*. London: McFarland & Company, Inc., 2001, pp. 77-92.
DAVIS, Ann; Shaw, Deborah; TIERNEY, Dolores (eds.). *The Transnational Fantasies of Guillermo del Toro*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
— «Guillermo Del Toro's *Cronos*: the Vampire as Embodied Heterotopia». *Quarterly Review of Film and Video* 25, 5 (2008), pp. 395-403.
DAVIS, Laura K.; SANTOS, Cristina (eds.). *The Monster Imagined: Humanity's Recreation of Monsters and Monstrosity*. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2010.
DAVIS, Mike. *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster*. New York: Vintage Books, 1999.
DAVIS, Wade. *The Serpent and the Rainbow*. New York: Simon & Schuster, 1985.
— *Passage of Darkness: The Ethnobiology of the Haitian Zombie*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988.
DAYAN, Joan. *Haiti, History and the Gods*. Berkeley: University of California Press, 1998.
DE CAROLI, Steve; GREBOWICZ, Margret. «Things to Come: Monstrosity and Futurity». En Pierre Lamarche, Max Rosenkrantz y David Sherman (eds.), *Reading Negri. Marxism in the Age of Empire*. Chicago/La Salle: Open Court Publishing Company, 2010, pp. 249-273.
DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London: Macmillan Press, 1989.
DEGREGORI, Carlos Iván. «Entre los fuegos de Sendero y el Ejército: regreso de los "*pishtacos*"». En José Ansión (ed.), *Pishtacos. De Verdugos a Sacaojos*. Lima: Tarea, 1989, pp. 109-114.
DEL LUCCHESE, Filippo. «Monstrosity and the Limits of the Intellect. Philosophy as Teratomachy in Descartes». *Journal of French and Francophone Philosophy* 19, 1 (2011), pp. 107-134.
DELEUZE, Gilles. «Signes et événements». *Magazine Littéraire* 257 (1988), pp. 16-25.
— *The Fold. Leibniz and the Baroque*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Nomadology: The War Machine*. New York: Semiotext(e), 1986.
— *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
— *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
— «Estado y máquina de guerra». En Benjamín Figueroa (comp.), *Selección de textos*, pp. 59-87, 30 de diciembre de 2015, <https://es.scribd.com/doc/294303860/Deleuze-Gilles-Seleccion-de-Textos>.
DENDLE, Peter. «The Zombie as a Barometer of Cultural Anxiety». En Niall Scott (ed.), *Monsters and the Monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil*. New York: Rodopi, 2007 pp. 45-46.
DEPESTRE, René. *Bonjour et adieu à la négritude*. Paris: Robert Laffont, 1980.
— *Hadriana dans tous mes rêves*. Paris: Gallimard, 1988.
DERBY, Lauren. «Imperial Secrets: Vampires and Nationhood in Puerto Rico». *Past and Present* 199, 3 (2008), pp. 290-312.
DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva*

internacional. Madrid: Trotta, 1995.
— *Of Gramatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.
— *Seminario. La bestia y el soberano*. 2 vols. Buenos Aires: Manantial, 2001-2003.
DÍAZ-ZAMBRANA, Rosana (ed.). *Terra Zombi. El fenómeno transnacional de los muertos vivientes*. San Juan: Isla Negra, 2015.
DÍAZ-ZAMBRANA, Rosana; Tomé, Patricia (eds.). *Horrofílmico. Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe*. San Juan: Isla Negra, 2012.
DONALD, James. «The Fantastic, the Sublime and the Popular, or What's at Stake in Vampire Films?». En James Donald (ed.), *Fantasy and the Cinema*. London: British Film Institute, 1989, pp. 236-252.
DONAYRE HOEFKEN, José. *Doble de vampiro*. Lima: Altazor, 2012.
DONOSO, José. *El obsceno pájaro de la noche*. Santiago de Chile: Alfaguara, 1997.
DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. New York / London: Routledge, 1966.
DREZNER, Daniel. *Theories of International Politics and Zombies*. Princeton: Princeton University Press, 2014.
DUTTON, Edward. «Zombie Categories, Religion and the New False Rationalism». En Christopher M. Moreman y Cory James Rushton (eds.), *Race, Oppression, and the Zombie*. London: McFarland & Company, Inc., 2011, pp. 177-190.
EAGLETON, Terry. *Criticism and Ideology*. London: Verso, 1976.
EARLS, John Charles. *Andean Continuum Cosmology*. Dissertation, University of Illinois, Urbana-Champain, 1973.
ECO, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1993.
— (ed.). *On Ugliness*. New York: Rizzoli, 2010.
— «Umberto Eco y los ecos del *Manifiesto*». *El jinete insomne*, 9 de mayo de 2010, <http://eljineteinsomne2.blogspot.com/2010/05/umbertoeco-y-los-ecos-del manifiesto.html>.
ELGUERA OLÓRTEGUI, Christian. «XYZ: Dilucidaciones sobre estilística y crítica de lo grotesco». *El hablador* 15 (2008), <http://www.elhablador.com/est15_elguera3.html>.
ESPINOSA MEDRANO, Juan de. *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*. Selec., pról. y cronología de Augusto Tamayo Vargas. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.
ESPOSITO, ROBERTO. *Categorías de lo impolítico*. Buenos Aires: Katz, 2006.
— *Bios. Biopolitics and Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
— *Communitas. The Origin and Destiny of Community*. Stanford: Stan-ford University Press, 2010.
— *Immunitas. The Protection and Negation of Life*. Malden: Polity Press, 2011.
FAHY, Thomas (ed.). *The Philosophy of Horror*. Lexington: University Press of Kentucky, 2010.
FARMER, Paul. *Haití para qué. Usos y abusos de Haití*. Hondarribia: Hiru, 2002.
FEINMANN, José Pablo. «Monstruos de Borges», *Página 12*, 17 de julio de1999, <https://www.pagina12.com.ar/1999/99-07/99-07-17/contrata.htm>.
FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge. *Filosofía zombi*. Barcelona: Anagrama, 2011.
FERNÁNDEZ L'HOESTE, Héctor D. «De insectos y otros demonios: breves apuntes sobre las obsesiones de Guillermo del Toro». *Cifra Nueva* 12 (2000), pp. 41-50.
FERNÁNDEZ-OLMOS, Margarite; Paravisini-Gebert, Lizabeth. *Creole Religions in the Caribbean: An Introduction from Vodou and Santería to Obeah and Espiritismo*. New York: New York University Press, 2003.
— «Trans-Caribbean Identity and the Fictional World of Mayra Montero». En Margarite Fernández-Olmos y Lizabeth Paravisini-Gebert (eds.), *Sacred Possessions. Voudou, Santería, Obeah and the Caribbean*. New York: New York University Press, 2003, pp. 267-282.
FERRER-MEDINA, Patricia. «El zombi caníbal entre la colonialidad y la diferencia ecológica: una breve arqueología de ideas». Rosana Díaz-Zambrana (ed.), *Terra Zombi. El fenómeno transnacional de los muertos vivientes*. San Juan: Isla Negra, 2015, pp. 29-45.

FERRO, GABO. *Barbarie y civilización. Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*. Buenos Aires: Editorial Marea, 2008.

FIEDLER, Leslie. *Freaks*. New York: Simon and Schuster, 1978.

FINGERIT, Marcos. *Vampiros: Una antología de los maestros del género*. Buenos Aires: Sur, 1961.

FLANAGAN, Owen; POLGER, Thomas. «Zombies and the Function of Consciousness». *Journal of Consciousness Studies* 2, 4 (1995), pp. 313-321.

FLORES DE LA FLOR, María Alejandra. «Los monstruos en el Nuevo Mundo». *Ubi Sunt* 26 (2011), pp. 40-48.

FOUCAULT, Michel. «Introduction». En Georges Canguilhem, *The Normal and the Pathological*. New York: Zone Books, 1991, pp. 7-24.

— *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.

— *Defender la Sociedad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

— *Las palabras y las cosas*. *Una arqueología de las Ciencias Humanas*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2005.

— «La vida: la experiencia y la ciencia». Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007, pp. 41-57.

— *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Fowks, Jaqueline. «Transylvania en los Andes». *El País*, 30 de octubre de 2015, <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/29/actualidad/14461 58285_153509.html>.

FRANCO, Jean. «Globalization and the Crisis of the Popular». En Mary Louise Pratt y Katherine Newman (eds.), *Critical Passions*. Durham: Duke University Press, 1999, pp. 208-220.

— «Bodies in Distress: Narratives of Globalization». *The Decline and Fall of the Lettered City*. Cambridge: Harvard University Press, 2002, pp. 220-233.

FRASCARI, Marco. «The Exhibitions of Monsters and the Monsters of the Exhibitions». *Semiotics* (1985), pp. 679-687.

FREUD, Sigmund. «The Uncanny», 1919, <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>.

— *La cabeza de Medusa*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.

— *Totem y tabú. Obras Completa*s. Vol. 9. Buenos Aires: Hispamérica, 1993.

— *Obras completas*. 3 vols. Trad. de Luis López Ballesteros y de Torres. México: Siglo XXI, 2011.

FRIEDBERG, Anne. *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press, 1993.

FUENTES, Carlos. *Aura*. Ciudad de México: Era, 1986.

GABRIEL, Elun. «The Anarchist as Monster in Fin-de-Siècle Europe». En Niall Scott (ed.), *Monsters and the Monstrous. Myths and Metaphors of Enduring Evil*. Amsterdam: Rodopi, 2007, pp. 103-120.

GAMBOA CÁRDENAS, Jeremías. «Viaje al centro de la sierra. Representación de los Andes centrales en las novelas *Lituma en los Andes* y *País de Jauja*», <http://fresno.ulima.edu.pe/sf%5Csf_bdfde.nsf/imagenes/B316A582A36A32EF05256FC50055E494/$filienzo24-gamboa.pdf>.

GANE, Nicholas. «Radical Post-humanism. Friedrich Kittler and the Primacy of Technology». *Theory, Culture & Society* 22, 3 (2005), pp. 25-41.

GARDENOUR WALTER, Brenda S. *Our Old Monsters: Witches, Werewolves and Vampires from Medieval Theology to Horror Cinema*. Jefferson: McFarland Publishers, 2015.

GARLAND-THOMSON, Rosemarie. «Introduction: From Wonder to Error. A Genealogy of Freak Discourse in Modernity». En Rosemarie Garland-Thomson (ed.), *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York: New York University Press, 1996, pp. 1-22.

GELDER, Ken (ed.). «Introduction: The field of Horror». En *The Horror Reader*. New York / London: Routledge, 2000, pp. 1-10.

— *Reading the Vampire*. New York / London: Routledge, 1994.

GEORGE, Susan. «Not Exactly “of Woman Born”: Procreation and Creation in Recent Science Fiction Films». *Journal of Popular Film and Television* 28, 4 (2001), pp. 176-183.

GEROULANOS, Stefanos. «Beyond the Normal and the Pathological: Recent Literature on Georges Canguilhem». *Gesnerus* 66, 2 (2009), pp. 288-306.

GILMORE, David D. *Monsters: Evil Beings, Mythical Beasts, and All Manner of Imaginary Terrors*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.

GILROY, Paul. *Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London: Verso, 1993.

GIORGI, Gabriel. «Mirar al monstruo: homosexualidad y nación en los setenta argentinos». En Daniel Balderston (ed.), *Sexualidad y nación*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura, 2000, pp. 243-261.

— «Política del monstruo». *Revista Iberoamericana* 75, 227 (2009), pp. 323-329.

— *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.

Giorgi, Gabriel; Rodríguez, Fermín (comps.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

GLISSANT, Édouard. *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 1990.

GLUCKMAN, Max. *Order and Rebellion in Tribal Africa: Collected Essays with an Autobiographical Introduction*. New York / London: Routledge, 2004.

GODDARD, Michael. «From the *Multitudo* to the Multitude: The Place of Spinoza in the Political Philosophy of Antonio Negri». En Pierre Lamarche, Max Rosenkrantz y David Sherman (eds.), *Reading Negri. Marxism in the Age of Empire*. Chicago / La Salle: Open Court Publishing Company, 2010, pp. 171-192.

GOLDSTEIN SEPINWALL, Alyssa. «Hegel, Haiti, and Universal History». *The Americas* 66, 3 (2010), pp. 407-409.

GONZÁLEZ AMBRIZ, Marco et al. *Mostrología del cine mexicano*. Ciudad de México: CONACULTA/La Caja de Cerillos, 2015.

GONZÁLEZ DEL POZO, Jorge. «Terror, transnacionalización y taquilla: fantasmas y reivindicaciones en el cine latinoamericano contemporáneo. El caso de *El espinazo del diablo* de Guillermo del Toro». En Rosana Díaz-Zambrana y Patricia Tomé (eds.), *Horrofílmico. Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe*. San Juan: Isla Negra, 2012, pp. 65-82.

GONZÁLEZ TORRES, Yólotl. *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*. Ciudad de México: Larousse, 2001.

GORDILLO, Adriana; SPADACCINI, Nicholas. «Introduction: Reading Monsters in Iberian and Spanish American Contexts». En Adriana Gordillo y Nicholas Spadaccini (eds.), *Writing Monsters: Essays on Iberian and Latin American Cultures*, Hispanic Issues On Line 15 (spring 2014), pp. 1-11, <https://cla.umn.edu/sites/cla.umn.edu/files/hiol_15_00_gordillospadaccini_introduction.pdf>.

GOSE, Peter. «Sacrifice and the Commodity Form in the Andes». *Man. The Journal of the Royal Anthropology Institute* 21, 2 (1986), pp. 296-310.

GRAHAM, Elaine. *Representations of the Post-Human. Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002.

GRAMSCI, Antonio. *Cuadernos de la cárcel*. Ciudad de México: ERA, 2000.

GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J. (eds.). *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010.

GRISWOLD, Charles. *Adam Smith and the Virtues of Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2014)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

GUATTARI, Félix. *Caósmosis*. Buenos Aires: Manantial, 1996.

— *Soft-Subversions*. New York: Semiotext(e), 1996.

GUERRA BANDA, Jhon. «Los zombis cinematográficos del ande peruano». En Rosana Díaz-Zambrana (ed.), *Terra zombi. El fenómeno transnacional de los muertos vivientes*. San Juan: Isla Negra, 2012, pp. 251-261.

GULLÓN, Ricardo. «Pitagorismo y modernismo». *Mundo Nuevo* 7 (1967), pp. 22-32.

GUTIÉRREZ-MOUAT, Ricardo. «Retórica de la monstruosidad». *Hispamérica* 34, 101 (2005), pp. 3-13.
HALBERSTAM, Judith. «Technologies of Monstrosity: Bram Stoker's *Dracula*». *Victorian Studies* 36, 3 (1993), pp. 333-352.
— *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press, 1995.
HALL, Ann C. «Making Monsters: The Philosophy of Reproduction in Mary Shelley's *Frankenstein* and the Universal Films *Frankenstein* and *The Bride of Frankenstein*». En Thomas Fahy (ed.), *The Philosophy of Horror*. Lexington: University Press of Kentucky, 2010, pp. 212-228.
HARAWAY, Donna J. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York / London: Routledge, 1991.
— «The Promises of Monsters: A regenerative Politics for Inappropriate/d Others». En Lawrence Grossberg, Cary Nelson y Paula A. Treichler (eds.), *Cultural Studies*. New York / London: Routledge, 1992, pp. 295-337.
— *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan@_Meets_OncoMouse?: Feminism and Techonoscience*. New York / London: Routledge, 1997.
HARDENBURG, Walter E. *The Putumayo, The Devil's Paradise; Travels in the Peruvian Amazon and An Account of the Atrocities Committed upon the Indians therein*. London: T. Fisher Unwin, 1912.
HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Imperio*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
— *Multitude War and Democracy in the Age of Empire*. New York: Penguin Books, 2004.
HEATH, Stephen. «Psychopathia Sexualis. Stevenson's *Strange Case*». *Critical Quarterly* 28, (1986), pp. 93-108.
HEIDEGGER, Martin. «La época de la imagen del mundo». En *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza, 1984, pp. 63-90.
— «La pregunta por la técnica». *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997, pp. 111-148.
HEILAND, Donna. *Gothic and Gender. An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
HELLER, Terry. *The Delights of Terror. An Aesthetics of the Tale of Terror*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1987.
HEREDIA, Pablo. «Biología del monstruo. La identidad del Otro en el positivismo del Cono Sur». *Revista da FAEEBA-Educação e Contemporaneidade* 12, 19 (2003), pp. 53-60.
HEVEY, David. *The Creatures That Time Forgot: Photography and Disability Imagery*. New York: Routledge, 1992.
HINOSTROZA, Rodolfo. «Las memorias de Drácula». *Cuentos de Extremo Occidente*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, pp. 43-68.
HOLMBERG, Eduardo Ladislao. «Horacio Kalibang o los autómatas». *Ficciones*, 1879, <http://axxon.com.ar/rev/162/c-162cuento14.htm>.
HONORES, Elton. «La otra margen: sobre las antologías de la literatura fantástica en el Perú». *Ínsula Barataria* 5, 7 (2007), pp. 53-64.
— «Monstruos de papel: La "nueva ola" del horror peruano». *Revista Letras & Letras* 28, 2 (2012), pp. 457-468.
— *La civilización del horror. El relato de terror en el Perú*. Lima: Agalma, 2013.
— «El zombi en la nueva narrativa latinoamericana». En Rosana Díaz-Zambrana (ed.). *Terra zombi. El fenómeno transnacional de los muertos vivientes*. San Juan: Isla Negra, 2015, pp. 237-250.
HONORES, Elton; PORTALS ZUBIETA, Gonzalo. *Los que moran en las sombras. Asedios al vampiro en la narrativa peruana*. Lima: El Lamparero Alucinado, 2010.
HUET, Marie-Hélène. *Monstrous Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
HUME, David. *Dialogues Concerning Natural Religion*. London: Penguin Classics, 1990.
HYMAN, Stanley E. *The Tangled Bank: Darwin, Marx, Frazer and Freud as Imaginative Writers*. New York: Atheneum, 1962.
IBARLUCÍA, Ricardo; CASTELLÓ-JOUBERT, Valeria (eds.). *Vampiria, De Polidori a Lovecraft, 24 historias de revivientes en cuerpo, excomulgados, upires, brucolacos y otros chupadores de sangre*.

Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.
ILLOUZ, Eva. *Cold Intimacies. The Making of Emotional Capitalism*. Cambridge: Polity Press, 2007.
INGLIS, David. «Putting the Undead to Work: Wade Davis, Haitian Vodou, and the Social Uses of the Zombie». En Christopher M. Moreman y Cory James Rushton (eds.), *Race, Oppression, and the Zombie*. London: McFarland & Company, Inc., 2011, pp. 42-59.
IRVEN, Donovan. «Anarchism of the Living Dead», <https://www.academia.edu/2779260/Anarchism_of_the_Living_Dead>.
ISIDORO DE SEVILLA. *Etimologías*. 9 vols. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.
JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious. Narrative as a Social Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
— «Postmodernism and Consumer Society». Peter Brooker (ed.), *Modernism/Postmodernism*. New York: Longman, 1992, pp. 163-180.
JÁUREGUI, Carlos A. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2008.
JÁUREGUI, Carlos A.; DABOVE, Juan Pablo (eds.). *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Pittsburgh: IILI, Serie Biblioteca de América, 2003.
JOLLEY, Nicholas. «Leibniz and Locke on Essences». En Michael Hooker (ed.), *Leibniz: Critical and Interpretive Essays*. Manchester: Manchester University Press, 1982, pp. 196-207.
JONES, Ernest. *On the Nightmare*. London: Hogarth Press, 1931.
JORDAN, Robert Michael. *El Chupacabra: Icon of Resistance to US Imperialism*. MA Thesis. Dallas, University of Texas. 2008.
JRADE, Cathy L. *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad: El recurso modernista de la tradición esotérica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
— *Modernismo, Modernity, and the Development of Spanish American Literature*. Austin: University of Texas Press, 1998.
JUANA INÉS DE LA CRUZ, sor. *Obras selectas*. Pról., selec. y notas de Georgina Sabat y Elias L. Rivers. Barcelona: Noguer, 1976.
KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.
— *Lo bello y lo sublime: ensayo moral y estético*. Madrid: Austral, 1984.
KANTARIS, Geoffrey. «Cyborgs, Cities, and Celluloid: Memory Machines in Two Latin American Cyborg Films». En Claire Taylor y Thea Pitman (eds.), *Latin American Cyberculture and Cyberliterature*. Liverpool: Liverpool University Press, 2007, pp. 50-68.
KAPLAN, Matt. *The Science of Monsters. The Origins of the Creatures We Love to Fear*. New York: Scribner, 2013.
KAPPLER, Claude. *Monstruos, demonios y maravillas de fines de la Edad Media*. Madrid: Akal, 1986.
KAPSOLI, Wilfredo. «Los *pishtacos*: degolladores degollados». *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 20, 1 (1991), pp. 61-77.
KARATZOGIANNI, Athina; ROBINSON, Andrew. *Power, Resistance, and Conflict in the Contemporary World. Social Movements, Networks, and Hierarchies*. New York: Routledge, 2009.
KASON, Nancy M. *Breaking Traditions. The Fiction of Clemente Palma*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004.
KAYSER, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. New York: Columbia University Press, 1957.
KEARNEY, Richard. *Strangers, Gods, and Monsters*. New York: Routledge, 2009.
KERESZTESI, Rita. «Hurston in Haiti. Neocolonialism and Zombification». En Christopher M. Moreman y Cory James Rushton (eds.). *Race, Oppression, and the Zombie*. London: McFarland & Company, Inc., 2011, pp. 31-41.
KINNEY, Katherine. «X-Files and the Borders of the Post-Cold War World». *Journal of Film and Video* 53, 4 (2001-2002), pp. 54-71.
KIRK, Stephanie. «El parto monstruoso: creación artística y reproducción biológica en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz». *Revista Iberoamericana* 75, 227 (2009), pp. 417-433.

KITTLER, Friedrich. «*Dracula's* Legacy». *Stanford Humanities Review* 1 (1989), pp. 143-173.
KLANICZAY, Gábor. «Decline of Witches and Rise of Vampires in 18th Century Habsburg Monarchy». *Ethnologia Europaea* 17 (1987), pp. 165-180.
KOERNER, Lisbet. *Linnaeus: Nature and Nation*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
KOHAN, Walter Omar. «En torno al pensamiento como nomadismo y a la vida como errancia. Entre Deleuze, Maffesoli y Rodríguez». *Ensayo y error* 21, 42 (2012), pp. 33-54.
KORDAS, Ann. «New South, New Immigrants, New Women, New Zombies. The Historical Development of the Zombie in American Popular Culture». En Christopher M. Moreman y Cory James Rushton (eds.), *Race, Oppression, and the Zombie*. London: McFarland & Company, Inc., 2011, pp. 15-30.
KRAFFT-EBING, Richard Von. *Phychopathia sexualis. A medico-forensic study*. London: William Heinemann, 1939.
KRANIAUSKAS, John. «Porno-Revolution, *El fiord* and the Eva-Peronist State». *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 1, 1 (2001), pp. 145-153.
— «*Cronos* y la economía política de vampirismo: Apuntes sobre una constelación histórica». En Carlos A. Jáuregui y Juan Pablo Dabove (eds.), *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Pittsburgh: IILI, Serie Biblioteca de América, 2003, pp. 115-134.
KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos, 1988.
KURYLUK, Ewa. *Salome and Judas in the Cave of Sex*. Evanston: Northwestern University Press, 1987.
LAMARCHE, Pierre; ROSENKRANTZ, Max; SHERMAN, David. «Reading Negri: An Introduction». En Pierre Lamarche, Max Rosenkrantz y David Sherman (eds.). *Reading Negri. Marxism in the Age of Empire*. Chicago / La Salle: Open Court Publishing Company, 2010, pp. 1-17.
LAMBORGHINI, Osvaldo. «El fiord». *Novelas y cuentos*. Buenos Aires: Ediciones del Serbal, 1988.
— «El niño proletario». *Novelas y cuentos*. Buenos Aires: Ediciones del Serbal, 1988.
LARSEN, Lars Bang. «Zombies of Immaterial Labor: The Modern Monster and the Death of Death». *e-flux journal* 15 (2010), <http://www.eflux.com/journal/15/61295/zombies-of-immaterial-labor-the-modern-monster-and-the-death-of-death/>.
LASCH, Scott, URRY, John. *The End of Organized Capitalism*. Madison: University of Wisconsin Press, 1987.
LATHAM, Rob. *Consuming Youth. Vampires, Cyborgs, & the Culture of Consumption*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
LAURO, Sarah Juliet. «The Eco-Zombie: Environmental Critique in Zombie Fiction». En Stephanie Boluk y Wyley Lenz (eds.), *Generation Zombie: Essays on the Living Dead in Modern Culture*. Jefferson: McFarland & Co., 2011, pp. 54-66.
— *The Transatlantic Zombie. Slavery, Rebellion and Living Death*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2015.
LAURO, Sarah Juliet; Embry, Karen. «A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism». *boundary 2* 35, 1 (2008), pp. 85-108.
LÁZARO-REBOLL, Antonio. «The Transnational Reception of *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro)». *Hispanic Research Journal* 8, 1 (2007), pp. 39-51.
LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *New Essays on Human Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
LEÓN, Francisco de. «Nombrar al monstruo», 2007, <http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/num12-dossier-blog/252-nombrar-almonstruo>.
LESTER, Dominique. «Why Are We So Fond of Monsters?». *Comparative Critical Studies* 9, 3 (2012), pp. 259-269.
LEVEQUE, Jean-Claude. «El concepto de "acontecimiento" en Heidegger, Vattimo y Badiou», <https://www.academia.edu/3735332/El_concepto_de_acontecimiento_en_Heidegger_Vattimo_y_Badio
LOE, Thomas. «Patterns of the Zombie in Jean Rhys *Wide Sargasso Sea*». *World Literature Written in English* 31, 1 (1991), pp. 34-42.
LOOK, Brandon C. «Leibniz and Locke on Natural Kinds»,

<https://www.uky.edu/~look/Leibniz&Locke.pdf>.

LOPEZ-LABOURDETTE, Adriana. «Mis cuerpos y mis monstruos. Figuraciones de lo monstruoso en la obra de Frida Kahlo». En Alfonso de Toro (ed.), *Frida Kahlo 'revisitada'. Estrategias transmediales-transculturales-transpicturales*. Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms Verlag, 2014.

— «The Other as Freak. Escenografía, iconografía y localización de la diferencia en la obra de Guillermo Gómez Peña». En Yvette Sánchez y Valeria Wagner (eds.), *Cruzar las Américas*. Coral Gables: Florida University Press, 2015.

— «El sueño de la Revolución produce monstruos. Cuerpos a/normales y aparato biopolítico en *La sombra del caminante*, de Ena Lucía Portela». *Mitologías Hoy* 12 (2015), pp. 31-50.

— «Cuando el autor deviene monstruo. Escritura, autoficción y capitalización del cuerpo extra/ordinario en *Wasabi* (Alan Pauls)». En Adriana López-Labourdette, Claudia Gronemann y Cornelia Sieber (eds.), *Cuerpos extra/ordinarios*. Barcelona: Linkgua (en prensa).

— *El retorno del monstruo. Figuraciones de lo monstruoso en la literatura hispánica contemporánea*. (Inédito).

LOVECRAFT, H. P. «Supernatural Horror in Literature». *Supernatural Horror in Literature*. New York: Dover, 1973, <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>.

— *The Complete Fiction of H. P. Lovecraft*. London: Race Point Publishing, 2014.

LUCIANI, Fredrick. *Literary Self-Fashioning in Sor Juana Inés de la Cruz*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004.

LUTZ, John. «*Zombies of the World, Unite*: Class Struggle and Alienation in *Land of the Dead*». En Thomas Fahy (ed.), *The Philosophy of Horror*. Lexington: University Press of Kentucky, 2010, pp. 121-136.

MACCORMACK, Patricia. *Posthuman Ethics: Embodiment and Cultural Theory*. London: Ashgate, 2012.

MACGREGOR WISE, John. «Assemblage». En Charles J. Stivale (ed.), *Gilles Deleuze. Key Concepts*. Montreal/Kingston: McGill-Queens University Press, 2005, pp. 77-87.

MACLELLAN, Matthew. «Marx's Vampires: An Althusserian Critique». *Rethinking Marxism* 25, 4 (2013), pp. 549-565.

MAFFESOLI, Michel. *The Time of the Tribes. The Decline of Individualism in Mass Society*. London: Sage Publications, 1996.

— *Del nomadismo. Per una sociologia dell'erranza*. Milano: Angeli, 2000.

— *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

MARAZZI, Christian. *Capital and Language. From the New Economy to the War Economy*. Los Angeles: Semiotext(e), 2008.

MARX, Karl. *El Capital. Crítica de la Economía Política*. Libro I. En Karl Marx, Friedrich Engels, *Obras*. Vols. 40 y 41. Ed. y trad. de Manuel Sacristán. Buenos Aires: Grijalbo, 1976.

— «Fragmento sobre las máquinas». *Grundrisse. Lineamientos fundamentales para la crítica de la Economía Política, 1857-1858. Obras fundamentales de Carlos Marx y Federico Engels*. Vols. 6-7. Trad. de Wenceslao Roces. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 105-115.

— *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Trad., introd. y notas de Elisa Chuliá. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Obras escogidas*. Tomo 2. Moscú: Editorial Progreso, 1974.

MASSUMI, Brian. «Foreword. Pleasures of Philosophy». En Gilles Deleuze y Felix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, pp. IX-XV.

MASTERS, Anthony. *The Natural History of the Vampire*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1972.

MAURA, Francisco. «Monstruos y bestias en las crónicas del Nuevo Mundo». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* (Universidad Complutense de Madrid) 19 (2001-2002), <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero19/monstruo.html>.

MAYER, Enrique. «Peru in Deep Trouble: Mario Vargas Llosa's *Inquest in the Andes* Reexamined». En George E. Marcus (ed.), *Rereading Cultural Anthropology*. Durham: Duke University Press, 1992, pp. 181-218.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica / Sobre el gobierno privado indirecto*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2006.

MCKNIGHT, Kathryn Joy. «Colonial Religiosity: Nuns, Heretics, and Witches». En Sara Castro-Klaren (ed.), *A Companion to Latin American Literature and Culture*. Malden: Willey-Blackwell, 2013, pp. 197-209.

MCNALLY, David. *Monsters of the Market: Zombis, Vampires and Global Capitalism*. Leiden: Brill, 2011. Historical Materialism Book Series 30.

MERRIM, Stephanie. *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1999.

MILLONES, Luis. *Después de la muerte: voces del limbo y el infierno en territorio andino*. Lima: Congreso del Perú, 2010.

MIRANDA, Alonso. «Máquinas». *Henciclopedia*, <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/AlonsoM/Maquinas.htm>.

— «Monstruos». *Henciclopedia*, <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/AlonsoM/monstruos.htm>.

MITTMAN, Asa Simon. «Introduction: The Impact of Monsters and Monster Studies». En Asa Simon Mittman y Peter Dendle (eds.), *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. London: Ashgate, 2012, pp. 1-16.

MIYASACA, Miharu M. «Dinámica cultural y ansiedad nacional en la zombificación de La Habana. Diálogo con Alejandro Brugués». En Rosana Díaz-Zambrana (ed.), *Terra Zombi. El fenómeno transnacional de los muertos vivientes*. San Juan: Isla Negra, 2012, pp. 217-233.

MOLEÓN, José B. «1848: The assault on reason (extract)». En Ken Gelder (ed.), *The Horror Reader*. London / New York: Routledge, 2000, pp. 20-28.

MOLINA, Cristóbal de. *Relación de las fábulas y ritos de los Incas*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2010.

MOLLOY, Sylvia. «La violencia del género y la narrativa del exceso: notas sobre mujer y relato en dos novelas argentinas de principios de siglo». *Revista Iberoamericana* 65, 184-185 (1998), pp. 529-542.

MONTERO, Mayra. *La trenza de la hermosa luna*. Barcelona: Anagrama, 1987.

— *La última noche que pasé contigo*. Barcelona: Tusquets, 1991.

— *Del rojo de su sombra*. Barcelona: Tusquets, 1992.

— *Tú, la oscuridad*. Barcelona: Tusquets, 1995.

MORA, Gabriela. «Decadencia y vampirismo en el modernismo hispanoamericano: un cuento de Clemente Palma». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 46 (1997), pp. 191-198.

— *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2000.

MORAÑA, Mabel. «Postcriptum: El afecto en la caja de herramientas». En Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (eds.), *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012, pp. 313-337.

— *Arguedas/Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2013.

— «La cuestión del humanismo en América Latina: puntos ciegos y líneas de fuga». En *Inscripciones críticas. Ensayos sobre cultura latinoamericana*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2014, pp. 183-212.

— «Introducción: Heridas abiertas». En Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (eds.), *Heridas abiertas. Biopolítica y representación en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2014, pp. 7-22.

MORAÑA, Mabel; SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (eds.). *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012.

MORE, Max. «On becoming Posthuman», 1994, <http://eserver.org/courses/spring98/76101R/readings/becoming.html>.

MOREIRAS, Alberto. *The Exhaustion of Difference. The Politics of Latin American Cultural Studies*. Durham: Duke University Press, 2001.

MOREMAN, Christopher M.; RUSHTON, Cory James (eds.). *Race, Oppression, and the Zombie: Essays*

on Cross Cultural Appropriations of the Caribbean Tradition. London: McFarland & Company, Inc., 2011.
MORETTI, Franco. «The Dialectic of Fear». *New Left Review* 136 (1982), pp. 67-85.
MOROTE, Efraín. «El degollador». *Tradición* 11 (1952), pp. 68-91.
MORRIS, David B. «Gothic Sublimity». *New Literary History* 16 (1985), pp. 299-319.
MOULIÁN, Tomás. *El consumo me consume*. Santiago de Chile: Lom, 1998.
MUÑOZ CAMARGO, Diego. *Historia de Tlaxcala*. Ed. de Luis Reyes García y Javier Lira Toledo. Tlaxcala: Gobierno del Estado de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1992.
NÁTER, Miguel Ángel. «La imaginación enfermiza: la ciudad muerta y el gótico en *Aura* de Carlos Fuentes». *Revista Chilena de Literatura* 64 (2004), pp. 73-89.
NEGRI, Antonio. «El monstruo político. Vida desnuda y potencia». En Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007, pp. 93-139.
NEGRONI, María. *Museo Negro*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 1999.
— *El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.
— «Alejandra Pizarnik y el castillo de la escritura». *Abanico de la Biblioteca Nacional* (2006), pp. 1-4.
NEOCLEOUS, Marcos. «La metáfora cognitiva de los vampiros en Marx». *Sin permiso*, 7 de junio de 2013, <http://www.sinpermiso.info/sites/default/files/textos/neocleo.pdf>.
NESBITT, Nick. «Haiti, Hegel, and the Politics of Prescription». *Postcolonial Studies* 13, 4 (2010), pp. 489-494.
NICKEL, Philip J. «Horror and the Idea of Everyday Life: On Skeptical Threats in *Psycho* and *The Birds*». En Thomas Fahy (ed.), *The Philosophy of Horror*. Lexington: University Press of Kentucky, 2010, pp. 14-32.
NIETZSCHE, Friedrich. *On the Genealogy of Morals*. New York: Vintage, 1969.
— *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza, 2005.
NOUZEILLES, Gabriela. «Pathological Romances and National Dystopias in Argentine Naturalism». *Latin American Literary Review* 24, 47 (1996), pp. 23-39.
NÚÑEZ CABEZA DE VACA, Álvar. *Naufragios*. Madrid: Cátedra, 2000.
NUSSBAUM, Martha. *El ocultamiento de lo humano. Repugnancia, vergüenza y ley*. Buenos Aires: Katz, 2006.
NUZZO, Luciano. «Foucault and the Enigma of the Monster». *International Journal for the Semiotics of Law-Revue Internationale de Sémiotique Juridique* 26, 1 (2013), pp. 55-72.
OATES, Joyce Carol. «Reflections on the Grotesque», <https://celestialtimepiece.com/2015/01/26/reflections-on-the-grotesque/>
OPATIĆ, Dunja. «Zombies in Revolt: The Violent Revolution of American Cinematic Monsters». *Sic Journal* 1, 7, *Between the Acts* (2014), <http://www.sic-journal.org/ArticleView.aspx?aid=251>.
ORTEGA, Francisco A. «History of a Phantom». En Sara Castro-Klarén (ed.), *A Companion to Latin American Literature and Culture*. Malden: Wiley-Blackwell, 2013, pp. 182-196.
PADILLA, Ignacio. *El legado de los monstruos. Tratado sobre el miedo y lo terrible*. Madrid: Taurus, 2013.
PAGONI BERNS, Fernando. «Cine de terror argentino: historia, temas y estéticas de un género en el periodo clásico». En Rosana Díaz-Zambrana y Patricia Tomé (eds.), *Horrofílmico. Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe*. San Juan: Isla Negra, 2012, pp. 432-451.
PALACIOS, Jesús. «El malévolo Clemente Palma. Modernismo, decadentismo y luciferismo». *Moralia. Revista de Estudios Modernistas* 11 (2012), pp. 70-87. <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/moralia/id/309>.
PALENCIA-ROTH, Michael. «Enemigos de Dios: los monstruos y la teología de la Conquista». En Carlos A. Jáuregui y Juan Pablo Dabove (eds.), *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Pittsburgh: IILI, Serie Biblioteca de América, 2003, pp. 39-62.
PALMA, Clemente. *Filosofía y arte*. Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1897.
— *Cuentos malévolos*. Prefacio de Miguel de Unamuno. Barcelona: Salvat y Cía., 1904.
— «Las vampiras», 1905. <https://drive.google.com/file/d/0B7tp3Aoz-Qe8Kb0lha1FmbmJUTWs/view>.

— *Historietas malignas*. Lima: Editorial Garcilaso, 1925.
— *XYZ*. Lima: Perú Actual, 1935.
PALMA, Ricardo. «Los Barbones». *Tradiciones peruanas. (Ropa Vieja)*. Tomo IV. Barcelona: Montaner y Simón, 1896, pp. 59-70.
PANICHAS, George E. «Vampires, Werewolves and Economic Exploitation». *Social Theory and Practice* 7, 2 (1981), pp. 223-242.
PARAVISINI-GEBERT, Lizabeth. «Women Possessed: Eroticism and Exoticism in the Representation of Woman as Zombie». En Margarite Fernández-Olmos y Lizabeth Paravisini-Gebert (eds.), *Sacred Possessions: Vodou, Santería, Obeah and the Caribbean*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997, pp. 37-58.
PARÉ, Ambroise. *Monstruos y prodigios*. Introd., trad. y notas de Ignacio Malaxecheverría. Madrid: Siruela, 1987.
PARKINSON ZAMORA, Lois. *The Inordinate Eye. New World Baroque and Latin American Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006. [Ed. en español: *La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura latinoamericana*. Trad. de Aura Levy. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2011.]
PÉREZ GUILLÉN, Inocencio V. «Sombras en el Siglo de las Luces: Monstruos, demonios y prodigios en la estampería popular del siglo xviii», *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 4 (1993), pp. 93-124, <http://www.uv.es/dep230/revista/PDF314.pdf>.
PÉREZ, Genaro. «La configuración de elementos góticos en *Constancia*, *Aura* y *Tlactocatzine, del jardín de Flandes* de Carlos Fuentes». *Hispania* 80, 1 (1997), pp. 9-20.
PERSON, Lawrence. «Notes Toward a Postcyberpunk Manifesto». *Nova Expresss* 16 (1998), <https://slashdot.org/story/99/10/08/2123255/notes-toward-a-postcyberpunk-manifesto>.
PIZARNIK, Alejandra. *La condesa sangrienta*. Buenos Aires: Aquarios, 1971.
PLANELLA, Jordi. *Los monstruos*. Barcelona: Ed. UOC, 2007.
POBLETE, Nicolás. *Escenarios monstruosos: reordenamientos sociales y espaciales en ficciones contemporáneas del Cono Sur*. Disertación. St. Louis: Washington University, 2007.
POLICANTE, Amedeo. «Vampires of Capital: Gothic Reflections Between Horror and Hope», *Cultural Logic* (2010), <http://clogic.eserver.org/2010/Policante.pdf>.
POLO, Marco. *Libro de las maravillas*. Madrid: Cátedra, 2008.
PORTOCARRERO MAISCH, Gonzalo. «Los fantasmas de la clase media». *Hueso Húmero* 20 (1985), pp. 65-88.
— «La ética andino-cristiana de los relatos de condenados». *Forum for Interamerican Research*, *FIAR* 8, 1 (2015), pp. 123-140.
PORTOCARRERO MAISCH, Gonzalo; VALENTÍN, Isidro; Irigoyen, Soraya. *Sacaojos: crisis social y fantasmas coloniales*. Lima: Tarea, 1991.
PRIBYL, Rosario de. «Evidencias médico-antropológicas sobre el origen del *pishtaco*». *Revista Peruana de Medicina Experimental y Salud Pública* 27, 1 (2010), pp. 123-37.
PUIG, Manuel. «Cinema and the Novel». En John King (ed.), *Modern Latin American Fiction: A Survey*. London: Faber and Faber, 1987, pp. 283-90.
— *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
PUNTER, David. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London/New York: Longman, 1980.
— *A Gothic Companion*. Oxford: Blackwell, 2000.
— «Spectral Criticism». En Julian Wolfreys (ed.), *Introducing Criticism at the 21st Century*. Edinburg: Edinburg University Press, 2002, pp. 259-79.
QUIGGIN, John. *Economía zombi. Las ideas muertas aún están entre nosotros*. Princeton: Princeton University Press, 2010.
QUINTEROS, Isis. *José Donoso: una insurrección contra la realidad*. Madrid: Hispanova, 1978.
QUIRARTE, Vicente. *El ángel es vampiro*. Tlalpan/Ciudad de México: Ediciones Toledo, 1991.

— «Sintaxis del vampiro. Una aproximación a su historia natural». *Ciencia y desarrollo* 21, 123 (1995), pp. 19-33, <https://culturayotredad.files.wordpress.com/2011/09/vicente-quirarte-sintc3a1xis-del-vampiro.pdf>.

— *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*. Ciudad de México: Paidós, 2005.

QUIROGA, Horacio. «El hombre artificial». *Novelas y relatos*. Buenos Aires: Losada, 2003.

— «El vampiro». *Más cuentos (cuentos de la selva)*. Ciudad de México: Porrúa, 2006, pp. 155-170.

QUISPE, Ulpiano. *La herranza en Choque Huarcayo y Huancasancos*. Lima: Instituto Indigenista del Perú, 1969.

RABASA, José. *Inventing America. Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism*. Duncan: University of Oklahoma Press, 1993.

RABERN, Brian. *Monsters and Communication: The Semantics of Contextual Shifting and Sensitivity*. Dissertation. Australian National University, 2012.

RADFORD, Benjamin. *Tracking the Chupacabra*. Alburquerque: University of New Mexico Press, 2011.

RAMÍREZ MATTEI, Aida Elsa. «El nivel mítico-simbólico de lectura en la narrativa de Carlos Fuentes». *Revista de Estudios Hispánicos (Universidad de Puerto Rico)* 17, 18 (1990-1991), pp. 237-245.

RAUNIG, Gerald. «Algunos fragmentos sobre las máquinas» (2006), <http://eipcp.net/transversal/1106/raunig/es/print>.

REGUILLO, Rossana. «La construcción social del miedo. Narrativas y prácticas urbanas». En Susana Rotker (ed.), *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 2000, pp. 185-201.

RHYS, Jean. *Wide Sargasso Sea*. New York: W. W. Norton & Company INC, 1996.

RICHARDS, Leah. «Mass Production and the Spread of Information in Dracula: “Proofs of so wild a story”». *English Literature in Transition, 1880-1920* 52, 4 (2009), pp. 440-457.

RICKELS, Laurence A. *The Vampire Lectures*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

ROBINSON, Andrew. «An A to Z of Theory. Alain Badiou: The Event». *Ceasefire*, 15 de diciembre de 2014, <https://ceasefiremagazine.co.uk/alain-badiou-event/>.

RODRÍGUEZ-HERNÁNDEZ, Raúl; SCHAEFER, Claudia. «Cronos and the Man of Science. Madness, Monstrosity, Mexico». *Revista de Estudios Hispánicos* 33, 1 (1999), pp. 85-109.

ROJAS MIX, Miguel. *América imaginaria*. Barcelona: Lumen, 1993.

ROJAS RIMACHI, Emilio. «Los “*sacaojos*”: el miedo y la cólera». En Juan Ansión (ed.), *Pishtacos: de verdugos a sacaojos*. Lima: Tarea, 1989, pp. 141-148.

ROMÁN, Reinaldo L. *Governing Spirits: Religion, Miracles and Spectacles in Cuba and Puerto Rico, 1898-1956*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2007.

ROMERO, George. «Read George Romero’s Angry Take on Modern Horror Movies». *Cinema Blend*, 2014, <http://www.cinemablend.com/new/Read-George-Romero-Angry-Take-Modern-Horror-Movies-67176.html>.

ROSANO, Susana. «El arte como crueldad». En Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela (eds.), *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires: Interzona, 2008, pp. 201-214.

ROSARIO, Gonzalo del. *Ven ten mi muerte. I. Una balada*. Trujillo: Ediciones OREM, 2013.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Philosophy in Turbulent Times. Canguilhem, Sartre, Foucault, Althusser, Deleuze, Derrida*. New York: Columbia University Press, 1993.

ROZAT DUPEYRON, Guy. *América, imperio del demonio: cuentos y recuentos*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1995.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Ed. de José Carlos González. Madrid: Cátedra, 1983.

— *El llano en llamas*. Ed. de Carlos Blanco Aguinaga. Madrid: Cátedra, 1985.

RUSHTON, Cory James; MOREMAN, Christopher. «Introduction. Race, Colonialism, and the Evolution of the “Zombie”». En Christopher M. Moreman y Cory James Rushton (eds.), *Race, Oppression, and the Zombie*. London: McFarland & Company, Inc., 2011, pp. 1-12.

SACRISTÁN, Manuel. *Escritos sobre ‘El Capital’ (y textos afines)*. Barcelona: El Viejo Topo, 2004.

SAHAGÚN, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Ciudad de México: Porrúa, 1989.

SAIDEL, Matías Leandro. «Más allá de la persona: lo impersonal en el pensamiento de Roberto Esposito y Giorgio Agamben». *Eikasia, Revista de Filosofía* 159 (2013), <http://www.revistadefilosofia.org/51-07.pdf>.

SALAS, Alberto. *Para un Bestiario de Indias*. Buenos Aires: Losada, 1968.

SÁNCHEZ, Alejandro. «Latin America and the Zombie Factor». *Council on Hemispheric Affairs*, 13 de septiembre de 2011, <httpp://www.coha.org/14117/>.

SÁNCHEZ ARTEAGA, Juan Manuel. *La razón salvaje. La lógica del dominio: tecnociencia, racismo y racionalidad*. Madrid: Lengua de Trapo, 2007.

SÁNCHEZ-PRADO, Ignacio. «Monstruos neoliberales. Capitalismo y terror en *Cronos* y *Somos lo que hay*». En Rosana Díaz-Zambrana y Patricia Tomé (eds.), *Horrofílmico. Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe*. San Juan: Isla Negra, 2012, pp. 47-64.

SANTIESTEBAN OLIVA, Héctor. *Tratado de monstruos. Ontología Teratológica*. México: Plaza y Valdés, 2003.

SARLO, Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.

SARTI, Graciela C. «El folletín como campo de experimentación narrativa: el recurso cinematográfico en el hombre artificial de Horacio Quiroga». *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* 2 (2010), <http://lejana. elte.hu/PDF_2/Sarti_Graciela.pdf>.

SCHMIDL, Ulrico. *Relación del viaje al Río de la Plata*. Madrid: Historia 16, 1985.

SCHURÉ, Edouard. *Les grands initiés, esquisse de l´histoire secrètes des religions*. Paris: Perrin, 1929.

Scott, Niall (ed.). *Monsters and the Monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil*. Amsterdam: Rodopi, 2007.

SHARPE, Andrew N. *Foucault's Monsters and the Challenge of Law*. New York: Routledge, 2010.

SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

SHELLER, Mimi. *Consuming the Caribbean*. London: Taylor and Francis, 2003.

SHILDRICK, Margrit. *Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self*. London: Sage, 2002.

SILVA, Ludovico. *El estilo literario de Marx*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1971.

SILVA ECHETO, Víctor; BROWNE SARTORI, Rodrigo. «Literatura y Ciberespacio: "Creación" de Simulacros y Simulacros de "Creación"». *Revista Chilena de Literatura* 69 (2006), pp. 137-147.

SLATER, Don. «Going Shopping: Markets, Crowds and Consumption». En Chris Jenks (ed.), *Cultural Reproduction*. New York: Routledge, 1993, pp. 188-209.

SMITH, Johanna. «A Critical History of Frankenstein». En Mary Shelley, *Frankenstein*. Ed. de Joanna Smith. New York: Bedford/St. Martin's, 1992, pp. 189-215.

SMITH, Paul Julian. «*Pan's Labyrinth*». *Film Quarterly* 60, 4 (2007), pp. 4-9.

SMITH, Adam. *La riqueza de las naciones*. Barcelona: Oikos-Tau, 1988.

— *La teoría de los sentimientos morales*. Madrid: Alianza, 2004.

SOLODKOW, David Mauricio. «La oligarquía violada: etnografía naturalista, xenofobia y alarma social en la última novela de Eugenio Cambaceres, *En la sangre* (1887)». *Decimonónica* 8, 1 (2011), pp. 93-112.

SONTAG, Susan. «Notes on Camp». *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Picador, 1964, pp. 275-292.

SPICER-ESCALANTE, Juan Pablo. *Visiones patológicas nacionales. Lucio Vicente López, Eugenio Cambaceres y Julián Martel ante la distopía argentina finisecular*. Gaithersburg: Hispamérica, 2006.

SPITZ, Marc. *Bowie*. *Bowie*. New York: Three Rivers Press, 2009.

SPRINGBORG, Patricia. *The Cambridge Companion to Hobbes's Leviathan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

STEADMAN, John M. «*Leviathan* in Renaissance Etymology». *Journal of the History of Ideas* 28, 4 (1967), pp. 575-576.

STEIG, Michael. «Defining the Grotesque: An Attempt at Synthesis». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 29, 2 (1970), pp. 253-260.

STERN, Steve J. *Resistance, Rebellion, and Consciousness in the Andean Peasant World*. Madison:

University of Wisconsin Press, 1987.
STEVENSON, John Allen. «A Vampire in the Mirror: The Sexuality of *Dracula*». *PMLA* 103, 2 (1988), pp. 139-149.
STEVENSON, Robert Louis. *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Introductory Essay by Vladimir Nabokov. New York: Signet Classics, 2012.
STIMPSON, Catharine. «Foreword». En Mary Weismantel (ed.), *Cholas and Pishtacos. Stories of Race and Sex in the Andes*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001, pp. XI-XV.
STRATTON, Jon. «Zombie Trouble: Zombie Texts, Bare Life and Displaced People». *European Journal of Cultural Studies* 14, 3 (2011), pp. 265-281.
SZEMINSKI, Jan; Ansión, Juan. «Dioses y hombres de Huamanga». *Allpanchis Phurinqa* 19 (1982), pp. 187-233.
TALLON, Philip. «Through a Mirror, Darkly: Art Horror as a Medium for Moral Reflection». En Thomas Fahy (ed.), *The Philosophy of Horror*. Lexington: University Press of Kentucky, 2010, pp. 33-41.
TARABORRELLI, J. Randy. *Michael Jackson: The Magic, the Madness, the Whole Story, 1958-2009*. New York: Grand Central Publishing, 2009.
TAUSSIG, Michael. *The Devil and Commodity Fetishism in South America*. Chappell Hill: The University of North Carolina Press, 1980.
THOMAS, Kette. «Haitian Zombie, Myth, and Modern Identity». *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 12, 2 (2010), *article* 12, <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1602&context=clcweb>.
THOMPSON, Gary Richard (ed.). *The Gothic Imagination*. Pullman: Washington State University Press, 1974.
THOMSON, Phillip. *The Grotesque*. London: Methuen, 1972.
THRIFT, Nigel. *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. London: Routledge, 2007.
TIERNEY, Dolores. «El terror en *El beso de la mujer araña*». *Revista Iberoamericana* 68, 199 (2002), pp. 355-356.
— «Transnacional Political Horror in *Cronos* (1993), *El espinazo del diablo* (2001), and *El laberinto del Fauno* (2006)». En Ann Davis, Deborah Shaw y Dolores Tierney (eds.), *The Transnational Fantasies of Guillermo del Toro*. New York: Palgrave Macmillam, 2014, pp. 161-182.
TOBING RONY, Fatimah. «King Kong and the Monster in Ethnographic Cinema (Extract)». En Ken Gelder (ed.), *The Horror Reader*. London/New York: Routlege, 2000, pp. 242-250.
TODOROV, Tzvetan. *El miedo a los bárbaros*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.
TORRANO, Andrea. «El monstruo político, una figura de la soledad y el poder». En Verónica Galfione y Marcos Santucho (comps.), *Política y soledad*. Córdoba: Editorial Brujas, 2008, pp. 219-226.
— «Ontologías de la monstruosidad: el cyborg y el monstruo biopolítico». *VI Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas* 11 (2009), <https://www.academia.edu/1329761/Ontolog%C3%ADas_de_la_monstruosidad_el_cyborg_y_el_monstruo_biopol%C3%ADtico>.
— «El monstruo en la política: defender la sociedad del hombre-lobo». *Contemporânea* 3, 2 (2013), pp. 429-445.
— «La “máquina teratológica” en el *Facundo* de Sarmiento. Una lectura biopolítica de la literatura argentina», *Amerika. Mémoires, identités, territoires* 11 (2014), <http://amerika.revues.org/5642>.
TRIGO, Abril. «La función de los afectos en la economía político-libidinal». En Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (eds.), *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012, pp. 39-53.
TSUTSUI, William M. *Godzilla on My Mind: Fifty Years of the King of Monsters*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
UNTERTHURNER, Gerhard (2012). «Abnormality and Monstrosity in Foucault». En Gerhard Unterthurner y Erik M. Vogt (eds.), *Monstrosity in Literature, Psychoanalysis, and Philosophy*. Berlin/Wien: Verlag Turia + Kant, 2012, pp. 199-218.
UNTERTHURNER, Gerhard; Vogt, Erik M. (eds.). «Preface». En *Monstrosity in Literature,*

Psychoanalysis, and Philosophy. Berlin/Wien: Verlag Turia + Kant, 2012, pp. 7-15.
UZGALIS, William. *Locke's 'Essay Concerning Human Understanding': A Reader's Guide*. New York: Continuum, 2007.
VALENZUELA, Luisa. *Aquí pasan cosas raras*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1975.
VALENZUELA ARCE, José Manuel. «El cruising de la muerte. Biocultura: biopolíticas, biorresistencias y bioproxemias». En Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (eds.), *Heridas abiertas. Biopolítica y representación en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2014.
VARGAS LLOSA, Mario. *Lituma en los Andes*. Santiago de Chile: Planeta, 1993.
VÁSQUEZ DEL ÁGUILA, Ernesto. *Pishtacos: Myth, Rumor, Resistance and Structural Inequalities in Colonial and Modern Peru*. New York: Columbia University/Mailman School of Public Health, 2007.
VÁZQUEZ ARCE, Carmen. «Aura». *Surcos* 1, 1 (1970), pp. 38-44.
VIRNO, Paolo. «General intellect». En Adelino Zanin y Ubaldo Zanini (eds.), *Lessico Postfordista. Dizionario di idee della mutazione*. Milano: Feltrinelli, 2001, pp. 145-152.
VOGT, Erik M. «Žižek's Monstrous Figures». En Gerhard Unterthurner y Erik M. Vogt (eds.), *Monstrosity in Literature, Psychoanalysis, and Philosophy*. Berlin/Wien: Verlag Turia + Kant, 2012, pp. 131-154.
VOLTAIRE. «Vampiros». *Diccionario filosófico*. S. l.: Librodot, pp. 819-820, <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/dic_fi.pdf>.
WACHTEL, Nathan. *Gods and Vampires: Return to Chipaya*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
WADE, Phillip. «Shelley and the Miltonic Element in Mary Shelley's *Frankenstein*». *Milton and the Romantics* 2 (1976), pp. 23-25.
WEBB, Jen; BYRNAND, Sam. «Some Kind of Virus: the Zombie as Body and as Trope». *Body Society* 14, 2 (2008), pp. 83-98.
WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (ed.). *Encyclopedia of Literary and Cinematic Monsters*. Farnham: Ashgate, 2013.
WEISMANTEL, Mary. *Cholas and Pishtacos. Stories of Race and Sex in the Andes*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.
WEISS, Allen S. «Ten Theses on Monsters and Monstrosity». *The Drama Review* 48, 1 (2004), pp. 124-125.
WICKE, Jennifer. «Vampiric Typewriting: *Dracula* and Its Media». *English Literary History* 59, 2 (1992), pp. 467-493.
WILLIAMS, Gareth. *The Other Side of the Popular. Neoliberalism and Subalternity in Latin America*. Durham: Duke University Press, 2002.
WILLIAMS, Tony. *The Cinema of George Romero: Knight of the Living Dead*. London: Wallflower, 2003.
WILLIAMS, Wes. *Monsters and Their Meaning in Early Modern Culture: Mighty Magic*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2011.
WILSON, Katharina M. «The History of the Word "Vampire"». *Journal of the History of Ideas* 46, 4 (1985), pp. 577-583.
WILSON, Mike. *Zombie*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2010.
WISKER, Gina. «Love Bites: Contemporary Women's Vampire Fictions». En David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000, pp. 167-179.
WOLFE, Charles T. «The Materialist Denial of Monsters». En Charles Wolfe (ed.), *Monsters and Philosophy*. London: Collegue Publications, 2005, pp. 187-204.
WOOD, Robin. «An Introduction to the American Horror Film». En Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*. Vol. 2. Los Angeles: California University Press, 1985, pp. 195-226.
YEHYA, Naief. *El cuerpo transformado. Cyborgs y nuestra descendencia tecnológica en la realidad y en la ciencia ficción*. Ciudad de México: Paidós, 2001.
YUAN, David D. «The Celebrity Freak: Michael Jackson's "Grotesque Glory"». En Rosemarie Garland-Thomson (ed.), *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York: New York University Press, 1996, pp. 368-384.
ZANGRANDI, Marcos. «Monstruos de Mujica Láinez: clase, cuerpo y medida». *Literatura y lingüística* 29

(2014), pp. 76-95.
ZAPATA, Gastón Antonio. «Sobre ojos y *pishtaco*s». En Juan Ansión (ed.), *Pishtacos. De verdugos a sacaojos*. Lima: Tarea, 1989, pp. 137-140.
ZAVALA, Iris. «Representing the Colonial Subject». En René Jara y Nicholas Spadaccini (eds.), *1492-1992. Rediscovering Colonial Writing*. Hispanic Issues Series 4. Minneapolis: The Prisma Institute, 1989, pp. 323-348.
ZELLER, Joela. «The Function of Monsters: Loci of Border Crossing and the In-Between». En Gerhard Unterthurner y Erik M. Vogt (eds.), *Monstrosity in Literature, Psychoanalysis, and Philosophy*. Berlin/Wien: Verlag Turia + Kant, 2012, pp. 71-90.
ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1999.
— *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
— *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
— *Event*. London: Penguin, 2014.

Índice onomástico

Adorno, Theodor W. 176
Affeldt, Stephanie 132, 133
Agamben, Giorgio 119, 210, 215, 240, 245-249, 251, 262
Aguilar García, Teresa 228, 313
Agustini, Delmira 326, 327
Aira, César 123, 310
Aizenberg, Edna 273, 274
Alcalá Flecha, Roberto 81
Alegría Pons, José Francisco 369
Alfonso, Vitalina 370
Althusser, Louis 154, 194
Anda, Rodolfo de 315
Anderson, Ben 149, 208-209
Andrade, Mario de 330
Andrade, Oswald de 121
Ansión, Juan 375, 376, 382, 383, 391, 394, 397, 399
Arendt, Hannah 251
Arguedas, José María 322, 378, 381, 384, 391
Aristóteles 42, 54, 294
Arlt, Roberto 309, 310
Ascasubi, Hilario 123
Asma, Stephen T. 186, 407-409
Asturias, Miguel Ángel 330
Auerbach, Nina 416
Ávalos Blacha, Leandro 333
Babenco, Héctor 124
Bachelard, Gaston 200
Bachelier, Anne 329
Baddeley, Gavin 75
Badiou, Alain 201-202, 208, 209, 211
Bajtín, Mijaíl 35, 48, 74, 157, 209

Baldick, Chris 93-95, 155
Balibar, Étienne 200
Bartet, Leyla 325
Bataille, Georges 186
Báthory, Erzsébet 57, 106, 331
Baudelaire, Charles 89
Baudrillard, Jean 154, 161, 162, 184, 189, 190, 221
Beal, Timothy K. 39, 107, 111-112, 186, 240, 264
Beck, Ulrich 169,
Beck-Gernsheim, Elisabeth 169
Bedoya, Manuel 324
Bellier, Irène 378, 379, 384, 390, 392, 393, 395
Benítez Rojo, Antonio 364, 369
Benjamin, Walter 23, 98, 243, 251, 334, 363
Bentham, Jeremy 77
Bergson, Henri 200
Berman, Marshall 135
Bhabha, Homi K. 297, 298
Bioy Casares, Adolfo 123, 309, 310, 328, 334
Bishop, Kyle W. 277
Bogdan, Robert 85, 265
Bolaño, Roberto 334
Borges, Jorge Luis 34, 123, 191, 192, 212, 328
Bortoluzzi, Manfredi 380, 382
Bosco, el (Jheronimus Boch) 58
Boukman, Dutty 353
Bowie, David 18, 267, 281, 284-289
Boyle, Danny 268, 278
Braddon, Mary Elizabeth 108
Braham, Persephone 43, 44, 55, 62, 64, 89, 108, 239, 293, 295, 328, 334, 337, 342, 344, 345, 348, 353, 357, 367
Braidotti, Rosi 54, 73, 83, 84, 147, 209, 211, 216, 229-232
Brito, Eugenia 332
Brontë, Charlotte 366
Brooks, Max 171
Boukman, Dutty 353
Brown, Andrew 309, 310, 313, 314
Browning, Tod 112
Bruegel el Viejo, Pieter 58

Brugués, Alejandro 336, 337
Bruhm, Steven 412
Bry, Johann Theodor de 62
Buckley, David 288
Buck-Morss, Susan 361-364
Bullard, Thomas E. 374
Burke, Edmund 75, 76, 205
Butler, Judith 227, 230
Byron, lord 88, 89, 97
Cabiya, Pedro 333
Cáceres, Jorge Luis 333
Caillois, Roger 209
Calabrese, Omar 34
Calderón Fajardo, Carlos 325, 326
Calmet, Agustín 79
Calvo-Quirós, William 291, 372-374
Cambaceres, Eugenio 120
Campbell, James 230
Campbell, Joseph 186
Canessa, Andrew 380, 390
Canguilhem, Georges 190, 194-197, 200, 201, 239, 257
Cano López, José Carlos 375, 376
Carpentier, Alejo 354
Carreño, Gastón 66
Carrington, Leonora 329
Carroll, Noël 32, 105, 107, 108, 131, 188, 193, 270, 280, 411, 412
Carter, Chris 290
Carver, Terrell 136, 137, 152
Casas, Bartolomé de las 294
Castañeda, Rigoberto 348
Castillo, David R. 66
Castillo y Guevara, Francisca Josefa 67
Castle, Terry 76, 77
Castromán, Esteban 333
Chiáppori, Atilio 319
Chimal, Alberto 334
Chomsky, Noam 358
Churata, Gamaliel 322
Clastres, Pierre 215

Clitandre, Pierre 369
Cohen, Daniel 79, 249, 250
Cohen, Ed 102, 103, 105
Cohen, Jeffrey J. 36, 38, 39, 164, 323
Colón, Cristobal 60, 61
Comaroff, Jean y John L. 166, 168-171, 173, 174, 176, 279, 416, 417
Contreras, Daniel 375
Copjec, Joan 93
Cornejo Polar, Antonio 297, 299
Cortázar, Julio 126, 309, 330, 331
Cortés, Hernán 62
Covarrubias, Sebastián de 66
Craft, Christopher 226
Craven, Wes 356
Creed, Barbara 114, 188, 233
Cronenberg, David Paul 105, 224
Crosse, Andrew 99
Cunliffe, Philip 361
Dalí, Salvador 329
Dammert, Alfredo 324
Darío, Rubén 318
Darwin, Charles 82, 93
Dash, Michael 273, 356-358
Daston, Lorraine 56, 58, 71, 264
Datta, Ronjon Paul 173
Davis, Ann 317, 318, 344, 345, 347
Davis, Wade 355-357, 366
Dayan, Joan 351, 368
De Caroli, Steven 224, 238, 240, 241, 242
Degregori, Carlos Iván 383, 397, 400
Deleuze, Gilles 17, 19, 148, 159, 164, 165, 167, 194, 207, 211-216, 218, 230, 253, 254, 279
Dendle, Peter 175, 277, 359
Depestre, René 166, 355, 367-369
Derby, Lauren 373
Derrida, Jacques 165, 176, 178, 179-181, 194, 218, 251
Dessalines, Jean-Jacques 351, 353
Díaz-Zambrana, Rosana 281, 336, 337
Diderot, Denis 362

Donald, James 316
Donaldson, Roger 373
Donayre Hoefken, José 325, 326
Donoso, José 332, 333
Douglas, Mary 188, 189
Drezner, Daniel 171, 172
Dumas, Alexandre 88
Duvalier, François (Papa Doc) 357
Eagleton, Terry 162
Echeverría, Esteban 119, 123
Eco, Umberto 33, 50, 177, 178
Ellen, Sarah 325, 326
Embry, Karen 164, 175, 268, 269, 279
Erice, Víctor 347
Escriba Palomino, Nilo 376
Espinosa Medrano «el Lunarejo», Juan de 69
Esposito, Roberto 196, 223, 240, 245, 247, 254, 256-259
Eusebio, Melitón 338, 376
Fahy, Thomas 270
Farmer, Paul 357, 358
Feinmann, José Pablo 123
Fernández, Macedonio 309
Fernández Gonzalo, Jorge 275
Fernández L'Hoeste, Héctor D. 341, 343
Fernández-Olmos, Margarite 355, 367, 369
Ferrán, Valentí 324
Ferrer-Medina, Patricia 412
Fingerit, Marcos 79
Forster, Marc 278
Foucault, Michel 14, 28, 44, 63, 73, 99, 190-195, 197-200, 239, 240, 247, 254, 255, 257, 259, 305, 318
Fowks, Jacqueline 376
Franco, Jean 295, 296, 377, 387-389
Freud, Sigmund 23, 36, 76, 77, 107, 145, 184-187, 230, 252-254, 346, 400, 412
Friedberg, Anne 290
Friedman, Milton 143
Fuentes, Carlos 125-127
Fuentes, Fernando de 341
Gabriel, Elun 275

Gamboa Cárdenas, Jeremías 382
Gane, Nicholas 110
Garland-Thomson, Rosemarie 72, 83-85, 265
Gelder, Ken 89, 109, 150
Geoffroy Saint-Hilaire, Étienne 21, 82
George, Susan 373
Geroulanos, Stefanos 200
Gilling, John 274
Gilmore, David D. 37, 38
Gilroy, Paul 352,
Giorgi, Gabriel 42, 48, 124, 232, 240, 247
Glissant, Édouard 358
Gluckman, Max 173
Goddard, Michael 238, 239
Godwin, William 95, 96
Goethe, Johann Wolfgang von 94, 146, 178, 325
Gógol, Nikolái 88
Goldstein Sepinwall, Alyssa 361
González, Rogelio A. 315
González Ambriz, Marco 339
González del Pozo, Jorge 346, 347
Gordillo, Adriana 35-37
Gordon, Stuart 273
Gorriti, Juana Manuela 319
Gose, Peter 382, 383, 385-387, 390, 394, 396
Goya, Francisco José de 80, 81
Gramsci, Antonio 300
Granda Oré, Juan 382
Grau, Jorge Michel 343
Grebowicz, Margret 224, 238, 240-242
Griffith, David Wark 285
Griswold, Charles 143
Gruzinski, Serge 63
Guattari, Félix 17, 19, 147, 148, 158, 159, 164, 165, 167, 211-213, 218, 230, 253, 254, 279
Guerra Banda, Jhon 338
Guevara, Ernesto «Che» 282
Guevara, Juan de 69
Gutiérrez-Mouat, Ricardo 35

Guzmán, Abimael 325
Halberstam, Judith 28, 109, 112, 114, 226, 410
Halperin, Victor 271
Haraway, Donna J. 156, 162, 221-223, 225, 227, 231, 234, 269, 305, 312-314, 408
Hardt, Michael 99, 129, 215, 223, 238, 240, 242-245, 316, 410, 411
Heath, Stephen 103
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 179, 203, 204, 206, 359, 361, 363, 414
Heidegger, Martin 162, 163, 203, 205, 206, 208, 309
Heller, Terry 86, 111
Heródoto 54
Herzog, Werner 115
Hevey, David 265
Hinostroza, Rodolfo 324
Hobbes, Thomas 70, 240, 246, 249-251, 256
Hocquenghem, Anne Marie 378, 379, 384, 390, 392, 393, 395
Hofsiss, Jack 267
Holmberg, Eduardo Ladislao 305-307
Honda, Ishirō 129, 130, 134
Honores Vásquez, Elton 324, 325, 333, 334, 338, 349
Horna, Kati 329
Hourston, Zora Neale 366
Huet, Marie-Hélène 54
Hughes, Glenn 288
Hume, David 301
Hyman, Stanley E. 135, 136
Illouz, Eva 147
Irigoyen, Soraya 398, 399
Isidoro de Sevilla 55
Irven, Donovan 167, 175, 274, 275
Iwasaki, Fernando 324
Jackson, Michael 18, 171, 265-270, 287
Jameson, Fredric 29, 92
Jáuregui, Carlos A. 61, 63, 107, 122, 149, 354
Jentsch, Ernest 184
Jolley, Nicholas 184
Jones, Ernest 107, 252, 253
Jones, Quincey 266
Jordan, Neil 283

Jordan, Robert 371
Juana Inés de la Cruz, sor 67, 68, 69
Jung, Carl Gustav 253
Kahlo, Frida 329
Kant, Immanuel 75, 201-204, 206, 207
Kantaris, Geoffrey 310, 311, 341, 344
Kapsoli, Wilfredo 384, 391-393
Karatzogianni, Athina 209
Kaufman, Philip 268, 280
Kayser, Wolfgang 50, 78
Kearney, Richard 413
Keresztesi, Rita 355
King, Stephen 266
Kinney, Katherine 291
Kirk, Stephanie 68
Kittler, Friedrich 109, 110
Klaniczay, Gábor 80, 226
Kohan, Walter O. 213, 214
Kordas, Ann 271, 354
Krafft-Ebing, Richard von 103
Kraniauskas, John 123, 124, 342, 345
Kristeva, Julia 184, 187, 188, 233
Kurosawa, Akira 130
Kuryluk, Ewa 75
Lacan, Jacques 195, 205, 206
Lamarche, Pierre 242
Lamborghini, Osvaldo 123
Larsen, Lars Bang 157, 163, 174, 275-277, 361
Lasch, Scott 168
Latham, Rob 146, 153, 160, 161, 283-285, 290
Lauro, Sarah Juliet 164, 175, 268, 269, 279, 351, 360, 362, 412
Lawless, Robert 356
Lázaro-Reboll, Antonio 347,
Le Fanu, Joseph Sheridan 106
Leibniz, Gottfried Wilhelm 184, 207, 302
Lestel, Dominique 220, 301, 302
Leveque, Jean-Claude 202, 208
Lewton, Val 273
Linneo, Carlos 73

Locke, John 183, 302
Loe, Thomas 365, 366
Look, Brandon C. 302
López-Labourdette, Adriana 11, 329
Lovecraft, Howard Phillips 76, 86, 90, 204, 212, 271, 272, 273, 330, 415
Lucas, George 315
Luciani, Frederick 69
Lugosi, Bela 27, 112, 271, 284
Lupi, Federico 341, 346
Lutz, John 279, 280
Lynch, David 267
Machaca Paye, Jaime 338
Machaca Paye, Walter 338
MacDonald, Laura 173
Mackandal, François 353, 354
MacLellan, Matthew 136, 153-156
Maffesoli, Michel 211, 212, 214
Mann, Thomas 48
Marazzi, Christian 158
Mariscal, Alberto 315
Martínez, José Antonio 376
Marx, Karl 15-17, 114, 135-137, 139-146, 148-163, 165, 167, 168, 173, 176-181, 242, 280, 302, 343, 350
Massumi, Brian 148, 212
Masters, Anthony 57
Matheson, Richard 271, 272
Mayer, Enrique 380
Mbembe, Achille 261, 364
McKnight, Kathryn 67
McNally, David 70, 96, 97, 117, 139, 141, 142, 280, 281, 300, 301, 388, 413, 414
Mefistófeles 127
Méndez, Fernando 341
Merrick, Joseph 267, 287
Merrim, Stephanie 68, 69
Meyer, Stephenie 291
Millones, Luis 402
Milton, John 83, 94
Mittman, Asa Simon 32, 37, 234

Miyasaca, Miharu 337
Modleski, Tania 224, 345
Molina, Cristóbal de 382
Molloy, Sylvia 319
Monge, Pedro 384
Montero, Mayra 369, 370
Morales, Italo 324
Morayta, Miguel 336
Moreiras, Alberto 298
Moretti, Franco 40, 93, 97, 98, 111, 113, 155
Morote Best, Efraín 382, 383, 384
Morris, David B. 75, 76
Moulián, Tomás 139
Munch, Edvard 76
Muñoz Camargo, Diego 65
Murnau, Friedrich Wilhelm 115
Náter, Miguel Ángel 49, 59, 127, 128
Neale Hurston, Zora 355, 366
Negri, Antonio 41, 99, 129, 211, 216, 223, 238, 240-245, 259, 260, 262, 316, 410, 411, 414
Neocleous, Marcos 73, 135, 136, 150, 152-154, 156, 165, 225
Nesbitt, Nick 361
Nickel, Philip J. 45
Nicoli Segura, Pablo 324
Nietzsche, Friedrich 29, 38, 230, 242
Núñez Cabeza de Vaca, Álvar 62
Nuzzo, Luciano 191-193
Oates, Joyce Carol 107
Ocampo, Silvina 328
Opatić, Dunja 167, 278, 279
Ortega, Francisco 65, 67, 333
Ortega Torres, José Luis 314
Padilla, Ignacio 47
Padrón, Juan 336
Page, Jimmy 288
Pagnoni Berns, Fernando 120
Palencia-Roth, Michael 62
Palma, Clemente 320, 321, 322
Palma, Ricardo 383

Panichas, George 151, 152
Pankéyev, Serguéi Konstantinovich 252
Paravisini-Gebert, Lizabeth 273, 274, 355, 367, 368, 369, 370
Paré, Ambroise 56
Park, Katharine 56, 58, 71, 264
Penrose, Valentine 331
Perón, Juan Domingo 123
Piglia, Ricardo 309, 310, 314
Pinochet, Augusto 333
Pizarnik, Alejandra 57, 331
Platón 54, 179
Plinio el Viejo (Gayo Plinio Segundo) 42, 43
Poe, Edgar Allan 89, 90, 306, 320, 330
Policante, Amedeo 136, 137, 139, 145, 150, 151, 153, 178
Polidori, John William 86, 88, 89, 106, 225
Polo, Marco 61
Portals Zubieta, Gonzalo 324
Portillo, Rafael 314
Portocarrero Maisch, Gonzalo 384, 397-399, 402
Pribyl, Rosario de 382, 383, 391, 395
Puig, Manuel 124, 125
Punter, David 91
Quevedo y Villegas, Francisco de 67
Quiggin, John 169, 170
Quinteros, Isis 333
Quirarte, Vicente 79, 108, 149
Quiroga, Horacio 308, 327, 328
Rabasa, José 60, 62
Radford, Benjamin 353, 371, 373, 374, 377
Raunig, Gerald 158, 159
Reguillo, Rossana 323, 336
Rhys, Jean 365-367, 369
Rice, Anne 283-285, 330
Richards, Leah 109
Rickels, Laurence A. 57, 73, 88, 98, 109, 111, 140, 159
Rodríguez, Emilio Jorge 370
Rodríguez, Ismael 315
Rodríguez Hernández, Raúl 341
Roeg, Nicolas 288

Rojas Mix, Miguel 59
Román, Reinaldo
Romero, George 18, 20, 171, 174, 269-271, 275-278, 280, 281, 289, 337
Rosario, Gonzalo del 333
Rosenkrantz, Marx 242
Roudinesco, Elisabeth 195
Rousseau, Jean-Jacques 79, 152, 153, 362
Rulfo, Juan 122, 127
Sacristán, Manuel 146
Sahagún, Bernardino de 65
Saint-Hilaire, Geoffroy 21, 82
San José de Betancur, Pedro de 383
Sánchez, Alejandro 172
Sánchez Arteaga, Juan Manuel 82
Sánchez-Prado, Ignacio 338, 343
Santiesteban Oliva, Héctor 33, 36, 54, 264
Sarlo, Beatriz 307-310
Sarmiento, Domingo Faustino 119
Schaefer, Claudia 341
Schmidl, Ulrico 62
Schmitt, Carl 251
Schumaker, Joel 284
Schuré, Édouard 318
Scott, Tony 284
Seabrook, William 271, 354
Sepúlveda, Juan Ginés de 294
Serra, Octavio 314
Shakespeare, William 122, 280
Shapiro, George 136
Sharpe, Andrew 239
Shaviro, Steven 174, 224, 276-278
Shaw, Deborah 347
Sheller, Mimi 349-351
Shelley, Mary Wollstonecraft 88, 92-99, 142, 155, 222, 308
Shelley, Percy 88, 97
Sherman, David 242
Shildrick, Margrit 223, 227-229, 234, 235
Sifuentes, Eudosio 382
Siloé, Hadriana 367

Silva, Ludovico 136, 152, 177
Slater, Don 290
Smith, Adam 143, 144
Smith, Johanna 95
Smith, Paul Julian 348
Solodkow, David 120
Sontag, Susan 338, 339, 357
Spadaccini, Nicholas 35, 36, 37
Spencer, John 238
Spinoza, Baruch 238
Spitz, Marc 288
Stardust, Ziggy 288
Stelarc (Stelios Arcadiou) 224
Stern, Steve 382
Stevenson, Robert Louis 99-105, 109, 155, 226
Stimpson, Catharine 392, 397
Stoker, Bram 88, 106, 108-112, 114, 115, 156, 178, 226, 324, 330
Stratton, Jon 174, 175, 277, 413
Szeminski, Jan 394
Tallon, Philip 47, 94
Tapia y Rivera, Alejandro 353
Taraborrelli, Randy 266, 267
Taussig, Michael 138, 139
Thomas, Kette 360
Thompson, Gary Richard 87, 91
Thomson, Phillip 49
Thorne, Tony 225
Thrift, Nigel 147, 148
Tierney, Dolores 124, 125, 345, 347
Todorov, Tzvetan 49, 209, 316
Tolstói, Alekséi 88
Tomé, Patricia 336
Toro, Guillermo del 318, 329, 341-343, 345-347
Torrano, Andrea 119, 199, 218, 219, 222, 245, 246, 248, 251, 304
Tourneur, Jacques 273
Toussaint-Louverture, François Dominique 353
Trigo, Abril 148
Unterthurner, Gerhard 38, 45, 193
Urry, John 168

Urueta, Eduardo «Chano» 341
Uzgalis, William 184
Valdelomar, Abraham 322
Valentín, Isidro 398, 399
Valenzuela, Luisa 332
Valenzuela Arce, José Manuel 258-260, 262, 414
Vallejo, Henry 376
Vargas Llosa, Mario 378, 380-382
Varo, Remedios 329
Vázquez Arce, Carmen 127
Vega, Ana Lydia 369
Vega, Inca Garcilaso de la 382
Vidal Tamayo, Rodrigo 314
Villarán, María Consuelo 325
Virno, Paolo 158
Vogt, Erik M. 38, 45, 193, 204, 207
Voltaire 79, 80, 153
Wachtel, Nathan 379, 382
Walpole, Horace 75, 76, 415
Walter, Gardenour 253
Weismantel, Mary 382, 383, 385-387, 395, 400, 401
Weiss, Allen S. 32, 34, 40
West, Herbert 272
Whale, James 96
Wheadon, Joss 291
Wicke, Jennifer 110
Williams, Gareth 299, 300, 377, 378
Williams, Tony 280
Wilson, Mike 73, 333
Wolfe, Charles T. 117, 184, 246
Wolff, Robert Paul 135
Wright, Dudley 149
Yehya, Naief 222
Yuan, David D. 265-267
Zaccaría Soprani, Camilo 120
Zapata, Gastón Antonio 397
Zavala, Iris 63, 64
Zegarra, Cynthia 325
Žižek, Slavoj 201-208, 276

Zombi, Jean 351

Índice temático

Abyección 16, 17, 35, 38, 45, 92, 106, 113, 114, 118, 120, 174, 187-189, 225, 231, 233, 253, 254, 266, 281, 293, 316, 318, 327, 333, 347
Afecto 19, 27, 28, 50, 74, 76, 80, 87, 88, 101, 115, 124, 129, 146-148, 157, 159, 163, 218, 225, 252, 270, 283, 303, 317, 322, 329, 336, 403, 406, 408
África 13, 61, 67, 135, 142, 166, 170, 171, 173, 300, 349, 354, 355, 307, 384, 417
Agencia 107, 117, 209, 211, 218, 219, 242, 259, 311, 380, 382
Ajenidad 30, 36, 46, 64, 116, 269, 381, 385, 417
Alegorización 69, 70, 120, 128, 333, 336, 362
Alemania 115, 305, 411
Alien 29, 207, 226, 228, 257, 281, 340
Alienación 43, 49, 77, 88, 96, 104, 112, 116, 136, 141, 152, 157, 160, 165-167, 174, 175, 190, 253, 259, 270, 274, 276, 277, 280, 290, 311, 364, 366, 371, 394, 395, 398, 401
Alteridad 14, 27, 29, 31, 36, 66, 189, 190, 210, 226, 247, 299, 324, 358, 385
a. radical 38, 77, 164, 189, 251
a./identidad 29, 40, 63
véase también ajenidad, otredad
Alucinación 187, 224, 366
Amazona 61, 62, 64, 66, 293
Amazonía 378, 379, 392, 395
América Latina 13, 16, 18, 19, 61, 118-120, 122, 172, 222, 293, 295, 297, 300, 305, 317, 325, 328, 330, 333, 335, 346, 353, 372, 399, 417
Amo 13, 14, 22, 173, 274
  amo/esclavo 14, 153, 348, 352-355, 359, 362, 364, 365, 369, 370
  véase también esclavitud
Anamorfismo 17, 194, 201, 205, 207
Andes 294, 322, 324, 376, 379, 380, 382, 384, 385, 387, 391, 395
Ángel 23, 55, 58, 94, 113, 126, 344
Anomalía 13, 14, 21, 188, 190-193, 196-201, 307, 316, 329, 330, 341, 375
  a. corporal/física 83, 100, 196, 198, 264-267, 282, 309, 332, 347, 353, 374,

396
a. del monstruo 30-32, 36, 37, 43, 45, 46, 50, 53, 57, 62, 66, 70, 72, 78, 82, 83, 85, 87, 90-92, 94, 103-105, 110, 120, 127, 185, 139, 163, 174, 191-193, 196-201, 210, 216, 221, 228, 229, 231, 233, 235, 255, 258, 263, 266, 277, 286, 287, 290, 294, 297, 300, 302, 322, 332, 350, 372, 405, 407, 408, 412, 414, 415
véase también normalidad/anomalía
Ansiedad 38, 50, 55, 68, 72, 77, 81, 87, 91, 96, 107, 113, 117, 137, 175, 202, 217, 218, 238, 250, 265, 283, 288, 289, 293, 296, 303, 309, 310, 316, 343, 380, 394, 400, 405, 411, 412
Antigüedad clásica 43, 50, 55, 60, 77, 90, 165, 229, 233, 240
Antropofagia 61, 107, 199, 350, 374, 381
Manifiesto antropófago 121, 122
Argentina 119, 123, 305, 307, 338
Artes visuales 22, 34, 74, 89, 114, 115, 134, 142, 224, 282, 284-291, 296, 364
Automatismo/automatización 72, 113, 116, 157-160, 164-168, 220, 302, 305-309, 312, 314, 363, 406
Automaton 161, 162
Autoridad 68, 70, 72, 80, 109, 125, 136, 152, 186, 208, 237, 240, 382
Autoritarismo 18, 124, 310, 323
Ayacucho 374, 376, 378, 382, 388
Barbarie 31, 118, 120, 123, 214, 243, 276, 294, 300, 381
b./civilización 98, 119, 130, 256, 297-299, 371, 401
nuevo bárbaro 238, 243
véase también primitivismo
Barroco 43, 51, 55, 57, 59, 65, 66, 71, 83, 207, 385
neobarroco 19, 34, 330
Becoming/devenir 30, 35, 44, 193, 212-218, 222, 224, 229, 230, 245, 248, 250, 251, 254, 261, 268, 282, 284, 286, 389, 393
Biocultura 258, 260
Biopolítica 17, 19, 25, 28, 42, 73, 112, 119, 171, 172, 201, 218, 219, 230, 237-262, 305, 355, 358, 359, 361, 370, 398, 401, 409, 411
Bioproxemia 258, 259
Bíos 35
bíos y zoé 24, 166, 230, 245, 246, 248
Bokor 355, 356, 367
véase también voudou
Bolivia 319, 323, 377-379, 385, 386, 388
Boom 330, 332

Bruja/o 38, 47, 74, 77, 323, 340, 353, 368, 393
Brujería 58, 66, 80, 120, 136, 137, 171, 341, 393
Burguesía 24, 74, 77, 89, 91, 136, 153-155, 177, 178, 280, 283, 316, 329, 343, 401
moral/conciencia burguesa 76, 328, 349
orden/disciplinamiento burgués 40, 153, 241, 260, 299, 330, 414
véase también novela burguesa
Cadáver 37, 99, 113, 114, 142, 188, 272, 321
Camp 314, 338, 339
Canibalismo 43, 60, 61, 63, 72, 107, 121, 122, 149, 167, 253, 273, 278, 333, 344, 345, 349, 350, 352, 382, 383
Capital 17, 63, 111, 114-117, 137-181, 186, 200, 241, 242, 244, 260, 275, 279, 289, 296, 300, 342-344, 349, 350, 359, 360, 364, 370, 381, 387, 389, 394, 396, 399
c. simbólico 42, 200, 275, 296, 335, 342, 360, 406
circulación del c. 111, 140, 143, 168, 390
Capitalismo 15, 25, 26, 81, 83, 85, 86, 91, 97, 98, 109, 114, 135-181, 259, 274-281, 300, 303, 313, 317, 335, 336, 343, 345, 359, 380, 386-390, 394, 400, 406
c. tardío 168, 268, 275, 289, 342, 373, 413
crítica del c. 15, 16, 135-81, 268, 303, 342
explotación capitalista 154, 160, 274
véase también modernidad capitalista, vampirismo
Caribe 60, 268, 273, 293, 336, 348-350, 352-355, 357, 364, 367-371
Carmilla (Mircalla de Karnstein) 106
véase también í. o. Báthory, Erzsébet
Carnavalización 17, 85, 122, 187, 314, 330, 340
Carne 43, 105, 149, 316, 321, 344, 382, 402, 403, 410
c. social 223, 242, 278
Censura 29, 46, 63, 84, 124, 178, 184, 186, 336, 348
Chile 333, 338
Chupacabra 18, 33, 291, 353, 371-374
Ciberpunk 311
Cíborg 16, 156, 159-164, 223, 228, 266, 282, 283, 303-305, 309-313, 315, 344, 416
Cíclope 64, 136
Ciencia ficción 155, 162, 232, 272, 290, 291, 301, 311, 373
Cine 18, 20, 27, 45, 96, 105, 106, 112, 115, 120, 124, 125, 129-134, 171, 174, 266-284, 288-291, 296, 307, 314, 334-348

cinematografía vampírica 112, 284, 315, 324, 328-348, 354-356, 364, 373
c. de terror 119, 120, 125, 132, 224, 323, 335, 336, 338, 340, 341, 345, 347, 376, 407, 411
Mostrología del cine mexicano 314, 338
Clase social 13, 25, 28, 33, 40, 51, 63, 84, 104, 114, 132, 133, 154, 155, 168, 169, 177, 226, 260, 273, 279, 280, 290, 297, 305, 316, 335, 355, 365, 366, 371, 377, 382, 389, 398, 399, 401, 405
Clasicismo 59, 128
neoclasicismo 74
Colombia 338
Colonialismo 43, 58, 59, 66, 76, 81, 83, 85, 112, 121, 122, 130, 134, 135, 141, 163, 166, 241, 263, 268, 271, 273, 294, 297, 299, 342, 346, 349, 351, 352, 360, 362, 366, 369, 370, 380, 385, 397, 414
colonialidad 19, 67, 298, 359, 363, 365, 371, 389, 401
postcolonialismo 14, 18, 127, 133, 170, 173, 245, 297, 298, 315, 340, 349, 352, 360, 366, 368, 369, 396
Colonización 29, 43, 293, 294, 310, 341, 342, 351, 353, 365, 368, 382, 398
c. inversa 109
Común, lo 17, 86, 237, 238, 242, 244, 259
Comunidad 29-31, 36, 38, 46, 48, 72, 118, 166, 183, 185, 186, 221, 223, 234, 244, 246, 248, 250, 251, 253-257, 301, 311, 312, 323, 337, 355, 357, 375, 385, 388, 391-395, 400, 402, 405, 408
c./individuo 31, 75, 87, 174, 186, 214, 217, 219, 240, 255, 257, 279, 343, 359
Conciencia
c. colectiva 41, 65, 130, 358, 365
c. crítica, *véase también* nomadismo
c. de sí 165, 218, 242, 251, 287, 360
c. doble 352
c. moderna 32, 74, 177, 181, 258, 342
c. social 28, 28, 39, 66, 67, 77, 84, 95, 137, 163, 165, 167, 173, 178, 270, 280, 281, 298, 364, 367, 368, 370, 374, 380, 396, 406, 415
disolución, pérdida… de c. 166, 168, 175, 270, 277, 279, 306, 310, 312, 357, *véase también* alienación
falsa c. 15, 348, 356
formas de c. 18, 28, 41, 66, 136, 158, 167, 173, 211, 216, 281, 380,
mala c. 93, 349, 415
Condenado 188, 232, 337, 338, 375, 401-403
véase también mala muerte
Constelación, monstruo e idea benjaminiana de 15, 23, 33, 63, 96, 119, 123, 218,

255, 310, 405
c. de sentido 22, 28, 34, 141, 227, 286, 359, 385, 388, 398, 400
c. simbólica 28, 114, 255, 265, 288, 351
Consumo 18, 25, 46, 112, 113, 116, 122, 138-141, 146, 148, 149, 151, 152, 156, 165, 187, 264, 268, 275, 278, 279, 281, 283, 287, 289-291, 295, 317, 350, 394, 400, 401, 407, 412
c. del otro/de la diferencia 82, 83, 89, 268
c. orgánico 57, 105, 149, 296, 327, 331, 344, 352, 396
c. simbólico 28, 39, 42, 82, 164, 281
Contracultura/contracultural 17, 49, 50, 74, 88, 98, 191, 200, 264, 266, 298, 328, 330, 352, 364, 377, 413, 414, 417
Control social 28, 67, 77, 199, 219, 281, 303, 379, 382
Corporeidad/corporalidad 13, 18, 24, 35, 83, 103, 114, 115, 142, 143, 150, 186, 187, 189, 222, 226, 227, 231, 233, 250, 257, 258, 265, 286, 289, 304, 317, 333, 386, 387
c. anómala/deformidad 26, 70, 84, 85, 117, 167, 188, 270, 282, 332, 353, 396
c. monstruosa 22, 26, 50, 70, 78, 110, 170, 189, 216-218, 220, 227, 229, 231-233, 239, 263
cuerpo femenino 229-233
cuerpo político 18, 240, 255, 281, 410
cuerpo social 18, 73, 96, 101, 118, 143, 145, 167, 196, 219, 242, 246, 251, 255, 258, 262, 263, 277, 290, 291, 313, 316, 333, 347, 350, 352, 357, 359, 369, 370, 377, 388, 390, 411
Criminal 56, 72, 114, 188, 199, 261
Criollo 69, 386, 401
Cristianismo/cristiandad 58, 66, 250, 294, 312, 318, 320, 342 355, 371, 393, 402
Cronos 341-345
Cthulhu 272
Cuba 336, 337, 353, 369
Cultura
c. de masas 25, 46, 85, 199, 264, 315, 339, 340
c. de monstruos 46, 57, 164
c. dominante 91, 269, 283, 298, 300, 363, 398
c. popular 22, 46, 48, 116, 130, 136, 171, 199, 280, 296, 349, 355, 406
industria cultural 116, 264, 271, 305, 315, 339, 340
Culto 53, 71, 137, 138, 272, 273, 322, 330, 379
Darwinismo social 118, 134, 241
Demonio 55, 56, 71, 74, 94, 126, 376
demonización 13, 27, 58, 64, 93, 94, 98, 129, 153, 160, 198, 239, 291, 340,

356, 377, 389, 398
Dependencia 153, 322, 329, 369, 399
Deseo
d. colectivo 55, 244, 280, 283, 307, 309
d. del Otro 111, 206, 217, 217, 228, 233, 405
d. reprimido 48, 58, 87, 88, 95, 133, 197, 233, 325, 333, 405, 412
d. y capitalismo 111, 137, 138, 146-148, 155, 289, 342, 380
Desvío 53, 64, 66, 197, 222, 306, 309, 327, 337
Dialéctica 145, 153, 154, 228, 258, 298, 361, 362
d. de la monstruosidad 13, 36, 280
d. en reposo 23, 34, 63
d. negativa y no-dialéctica 162, 164, 297, 299, 385
Diferencia 17, 63, 81, 83, 84, 101, 105, 184, 189, 192-194, 234, 265, 268, 286, 287, 295, 297, 299, 413, 414
monstruo y d. 18, 29, 31, 33, 35, 39, 48, 50, 66, 72, 96, 190, 192, 208, 227, 229, 231, 238, 261, 263, 270-272, 278, 285, 290, 363, 380, 385, 406, 408, 413
Disciplinamiento 40, 197, 213, 254, 259, 260, 299
d. social 46, 72, 73, 86, 117, 132, 187, 190, 237, 303, 366, 386
Discriminación 40, 124, 133, 190, 277, 279, 323, 402
Doble 98, 100, 102-105, 306, 322
desdoblamiento 92, 100, 104, 375, 376
Dominación
d. colonial 121, 122, 274, 275, 294, 298, 342, 359, 360, 362, 363, 377, 379, 387, 389, 396, 397
d. institucional y política 67, 82, 129, 167, 219, 248, 297, 358, 361-363, 366
estructuras, formas y mecanismos de 63, 70, 81, 164, 237, 238, 240, 242, 255, 294, 298, 359, 361, 366, 368-370, 379, 386, 397
Drácula, Conde 27, 40, 88, 92, 106-115, 127, 133, 150, 155, 163, 175, 178, 226, 271, 275, 282, 284, 312, 315, 324, 331
D./Mina 109, 110, 226
D./judaísmo 112, 114, 115
Duelo 98, 111, 338, 348, 359, 370
Economía política 17, 135, 136, 144, 146, 148, 154, 159, 160, 170, 171
Ecuador 323, 378
Edad Media 25, 43, 48, 54, 55, 58, 60, 70-72, 75, 83, 85, 91, 99, 110, 110, 142, 157, 211, 351, 386, 388
Electrodomésticos 314, 340
Emoción/emocionalidad 14-17, 27, 32, 36, 50, 53, 56, 74, 78, 90, 92, 95, 96,

124, 131, 138, 146-148, 160, 187, 188, 194, 217, 250, 264, 276, 282, 288, 297, 309, 313, 346, 348, 372, 385, 403, 406, 409
campo emocional 148, 187, 194, 205, 214, 252, 264, 272
exceso emocional 29, 36, 74-76, 85, 87, 99, 105, 125, 131-133, 146, 163, 165, 234, 244, 245, 270, 282-284, 293, 305, 310, 317, 323, 327, 336, 369, 386, 402, 406, 411
Enajenación 15, 74, 78, 84, 100, 123, 132, 137, 150, 158, 163, 166, 184, 205, 253, 274, 277, 279, 280, 312, 348, 358, 360, 367, 398, 400, 401
Entre-lugar 22, 39, 122, 165, 179, 192, 211, 227, 235, 245, 263, 402
Epistemología
desafío epistémico 102, 111, 113, 121, 136, 141, 234, 258, 304, 305, 352, 414, 416
e. dominante/poder epistémico 42, 63, 69, 84, 191, 194, 255, 258, 297, 304, 370, 396, 397, 407, 408
véase también monstruo y epistemología
Epistemofilia 81-86
Eros y Tánatos 26, 128, 151, 228, 232
Errancia, *véase* nomadismo
Esclavitud 133, 144, 166, 268, 271, 284, 294, 314, 350, 351, 360, 361-365, 368-370, 384
España 69, 79, 346, 347, 379
Espectacularización del monstruo y la monstruosidad 15, 17, 34, 72, 82-85, 167, 250, 251, 263-265, 269, 281, 284, 286, 287, 310, 363, 365, 370, 381, 414,
Espectro 16, 126, 139, 165, 176-181, 288, 319, 322, 323, 327, 340,
véase también fantasma
espectralidad 122, 139, 176, 177, 179, 181, 204, 217, 279, 346, 347, 351, 414
Estado de naturaleza 70, 154, 203, 241, 246
Estado 15, 18, 19, 56, 70, 73, 116, 118, 121, 153, 165, 167, 168, 170, 174, 175, 183, 211-215, 218, 235, 237, 238, 241, 244, 246, 247, 251, 252, 255, 260-262, 274, 300, 317, 337, 355, 372, 381, 389, 397, 412, 413
E. de Derecho 246, 249, 254
E.-nación 119, 297, 299, 342, 378, 400
Estados Unidos 329, 345, 353, 354, 371-373, 394, 411, 412
Estética 24, 38, 47, 48, 59, 74, 89, 114, 122, 127, 128, 141, 149, 203, 204, 208, 268, 286, 317, 318, 320, 322, 329, 330, 335, 338, 341, 358
e. de lo grotesco 54, 89, 332
e. de lo monstruoso 50, 98, 111, 221, 224, 264, 284, 287, 288, 412
e. negativa 15, 41
Eternidad 44, 276, 320, 343

Europa 60, 73, 79, 131, 149, 177, 180, 295, 315, 317, 325, 339, 349, 350, 352, 362, 383
Evento 16, 17, 30, 176, 180, 201, 206-211, 213, 216, 240, 251, 263, 269, 272, 289, 322, 413
Exceso 13, 31, 35, 43-45, 72, 97, 119, 123, 124, 148, 208, 209, 225, 229, 230, 266, 330, 338, 355, 365, 417
e. semiótico 163, 277
véanse también emoción y poder
Exclusión 33, 46, 47, 69, 84, 94, 118, 119, 211, 249, 256, 265, 278. 279, 385
e. social 64, 81, 277, 294, 411
Extraterrestre 45, 196, 222, 288, 315, 333, 339, 409
Fantasma 33, 37, 65, 77, 81, 92, 116, 120, 122, 127, 137, 176-181, 205, 266, 268-289, 286, 289, 327, 346-348, 360, 367, 398, 399, 417
fantología (Derrida) 176, 179
Femineidad 61, 64, 95, 229-234, 319, 347
Fetiche 137, 268
Fetichismo 124
f. de la mercancía 26, 112, 122, 138, 342
Fragmentación 34, 47, 96, 110, 261, 282, 289, 316, 332, 364
f. social 93, 168, 174, 358
f. del sujeto 92, 145, 205
naturaleza fragmentaria del monstruo 22, 41, 216, 242, 286, 304, 405
Francia 68, 79
Frankenstein, monstruo de 40, 44, 92-99, 127, 163, 175, 196, 220, 222, 272, 275, 280, 308, 312, 313, 315, 339, 347, 411
Frankenstein, Victor 44, 93-96, 142, 308, 373
Freak show 68, 82, 84, 265
Gagá 369
Gigante 43, 64, 68, 136, 246
Globalización 168, 244, 290, 296, 377
Godzilla 37, 128-130, 134
Golem 99, 410
Gótico
género g. 49, 75, 76, 86, 91, 96, 108, 113, 114, 125-128, 157, 161, 204, 217, 225, 226, 266, 285, 357, 318, 319, 322, 326, 330-332, 336, 339, 340, 346, 410, 412, 415
gay gothic 102
glam gothic 281
neogótico 16, 72, 74-77, 81, 85, 89, 92

Gran Depresión 132, 271, 411
Grasa 37, 149, 188, 233, 375, 377-382, 390-394, 399
Grotesco 15, 18, 48-50, 54, 57, 74, 75, 78, 89, 90, 105, 107, 123, 124, 126, 128, 157, 264, 318, 320, 330, 332, 333, 365, 409
grotesco secular 70, 142
Haití 268, 271, 273, 275, 337, 350, 351, 353-363, 367-369, 400
Hechicero/hechicería 58, 66, 71. 74, 100, 137-139, 171, 173, 177-178, 353, 355
Hegemonía 17, 42, 63, 109, 117, 121, 165, 260, 297, 300, 304, 329, 377, 378, 395
h./marginalidad 29, 30, 192
h./subalternidad 40, 371
Héroe 30, 63, 134, 185, 186, 245, 277, 356, 413
Heterogeneidad 19, 35, 110, 192, 196, 209, 242, 260, 286, 297-299, 378
Heterotopia 192, 216, 317, 318, 345
Hibridez/hibridación 19, 43, 64, 67, 82, 89, 122, 156, 213, 227, 228, 241-244, 249, 269, 270, 286, 295, 297-299, 303, 317, 330, 342, 352, 367, 368
h. radical 18, 224, 248, 286, 293
naturaleza híbrida del monstruo 31, 35, 41, 44, 70, 77, 99, 112, 118, 120, 124, 130, 132, 159, 160, 164, 179, 198, 218-220, 224, 250, 261, 266, 272-274, 282, 307, 312, 313, 324, 335, 340, 374, 376, 377
Hombre-lobo 105, 215, 245-253, 266, 282, 376, 393
Horror 16, 17, 45, 47, 49, 56, 70, 86-91, 114, 124, 187, 191, 193, 229-234, 270, 276, 283, 287, 289, 307, 374, 411, 412, 417
Humanismo31, 77, 91, 216, 229, 248
crisis del h. 305, 309, 312
posthumanismo 19, 162, 217, 222, 234
véase también cíborg
Hyde, Mr. (y Dr. Jekyll) 92, 99-105
Identidad 24, 101, 113, 116, 126, 149, 181, 188, 190-194, 213-217, 219, 222, 225, 254, 260, 266, 267, 303, 307, 327, 340, 365-368, 408, 409
i. colectiva 120, 168, 259, 304, 365, 397
i. monstruosa 27, 28, 36, 48, 50, 120, 190, 194, 213, 229, 269, 270, 274, 286, 290, 304, 311-313, 417
i. negativa 64
i./otredad o alteridad 27, 29, 30, 37, 39, 40, 63, 82-84, 105, 114, 179, 189, 192, 226-228, 378, 414
Ideología 29, 34, 81, 123, 124, 147, 148, 175, 201, 202, 274, 276, 351, 355, 406
Ilustración/Siglo de las Luces 59, 71-80, 82, 137, 152, 153, 198, 199, 244, 247, 301, 361, 392

véase también pensamiento ilustrado
Imaginarios
i. colectivos 22, 28, 55, 61, 79, 116, 168, 178, 210, 238, 279, 282, 285, 303, 307, 322, 334, 335, 342, 354, 355, 363, 408, 411, 416
i. de la modernidad 32, 114, 163, 197, 228, 250, 303, 364
i. latinoamericanos 119, 318, 319
i. europeos 58, 60, 62
i. populares 18, 27, 47, 122, 123, 141, 173, 250, 296, 307, 325, 337, 371, 380, 402
Imperialismo 29, 46, 171, 360, 370, 374, 382
Indígena/indigenismo 19, 62, 64, 66, 67, 114, 142, 174, 277, 293, 294, 322, 350, 371, 377-397, 401, 402
Infierno 49, 59, 278, 417
Inglaterra 70, 109, 111, 112, 274, 285, 325
Inmortalidad 99, 153, 175, 326
Inmunidad 118, 164, 196, 254, 385
Instinto 95, 119, 121, 123, 131, 154, 218, 246, 249, 251, 253, 376
i. de muerte 234, 252
i./razón 247, 253
Italia 68, 75
Jamaica 355
Jarjacha 18, 371, 374-377
King Kong 27, 37, 128, 130-134
Kitsch 264, 282, 317, 340, 352
Leviatán 70, 240, 241, 250-252, 256, 264
Liberalismo 143, 144, 170, 183, 312
neoliberalismo 179, 180, 299, 313, 343, 377
Libertad 125, 152, 166, 183, 186, 206, 207, 215, 260, 286, 312, 361, 362, 364, 368, 417
Literatura/narrativa 22, 46, 49, 74-76, 82, 88-115, 119-126, 127, 142, 155, 191, 232, 273, 282, 296, 306-310, 315, 318-333, 350, 364-371, 368, 377, 378, 380, 384, 395
l. de ciencia ficción, *véase* ciencia ficción
l. de monstruos/de lo monstruoso 57, 90, 126, 127, 199, 234, 296, 339, 409, 416
l. de terror/de horror 40, 57, 90, 91, 104, 171, 199, 232, 271, 287, 316, 319, 323, 324, 327, 330-333, 335, 351
l. de vampiros 73, 88, 106-115, 150, 155, 224, 225, 283, 284, 289
l. fantástica 88, 104, 319, 324, 328

l. gótica 49, 75, 76, 86-91, 106-108, 114, 125-128, 177, 217, 232, 285, 319, 330-332, 339
l. zombi 164, 270-278, 333, 334, 365
narrativas populares 18, 43, 391 393
véase también Argentina: novela
Licántropo 120, 248-250
Línea de fuga 39, 147, 176, 212, 214, 219, 245, 247, 281, 286, 305, 369
Llorona, la 65, 315, 348
Locura 77, 126, 200, 203, 205, 207, 239, 240, 327, 365, 366, 369
Lousiana 268, 284, 354, 355
Magia 137, 139, 147, 173, 178, 185, 273, 289, 300, 330, 355, 367, 391
m. negra 156, 354, 366
Máquina
m. (modo de producción) 97, 111, 139-146, 157-161, 177, 186, 217, 218, 268, 302
m. antropológica 119, 248
m. de guerra 14, 16, 17, 19, 21, 174, 175, 211-215, 254, 255, 274, 300, 355, 359, 379, 413
m. teratológica 119
m./monstruo 17, 28, 51, 124, 130, 211, 219, 393
véase también cíborg
Maravilla 34, 58, 59, 61, 72, 191
Maravilloso, lo 32, 43, 50, 53, 54, 56, 58, 68, 71, 183, 200, 238, 249, 270, 295
Margen 13, 60, 133, 213, 216, 308
Monstruo/m. 35, 228, 229, 248, 258, 293, 326, 374, 414
Marginación 18, 46, 63, 69, 73, 233, 300, 323, 357, 368, 396
Marxismo 84, 135, 136, 179-181, 211, 302
m. gótico 16, 86, 135, 146, 156, 165, 160
postmarxismo 15, 16, 135
Masculinidad/sujeto masculino 68, 96, 100, 102, 103, 107, 223, 226, 229, 232, 347, 400
Melodrama 25, 47, 84, 85, 109, 127, 232, 264, 271, 289, 291, 318, 335, 336, 339, 340, 345, 346, 408, 409
Mestizaje 64, 82, 118, 244, 245, 295, 317, 329, 333, 379, 383, 385
Metamorfosis 35, 44, 101, 102, 127, 209, 213, 215, 224, 226, 228, 249, 253, 254, 266, 302, 367, 376
Metempsicosis 141, 381
México 47, 65, 67, 122, 125-127, 314, 324, 329, 334-343, 346, 348, 371, 373, 399

Miedo 47, 71, 75, 87, 88, 90-92, 125, 185, 186, 197, 217, 256, 257, 270, 291, 407
m. colectivo/social 18, 58, 63, 92, 116, 120, 130, 271, 309, 315, 316, 336, 338, 397, 398, 400
m. cósmico 15, 86, 90, 272
monstruo/miedo 29, 32, 38, 40, 45, 47, 50, 55, 72, 73, 116, 117, 131, 231, 238, 249, 250, 252, 263, 278, 293, 356, 371, 372, 376, 385, 395, 406, 409, 411, 416, 417
m. originario 254, 256, 258, 289
véase también uncanny
Migración 170, 174, 214, 254, 291, 311, 317, 336, 354, 369, 411
Mimetismo 218, 363, 397
Mirada 102, 113, 287, 409
el Otro y la mirada 25, 50, 227, 319
m./monstruo 24, 27, 47, 48, 84, 102, 114, 165, 200, 287, 348, 358, 391
Mitología 25, 31, 34, 58, 72, 99, 136, 183, 226, 232, 264, 272, 320, 332, 374
Modernidad 16, 19, 32, 40, 65, 73, 74, 78, 81, 83, 112, 126, 162, 190-193, 197, 211, 219, 228, 247, 256, 258, 261, 297-300, 309, 314, 317, 322, 335, 343
m. capitalista 15, 81, 91, 130, 134, 136-141, 150, 152, 153, 158, 162, 165, 167, 168, 171, 181, 244, 302, 303, 370, 413
m. occidental 40, 92, 300, 351, 352, 357, 361, 362
m./monstruo 115-122, 128, 131, 142, 149, 150, 163, 165, 173, 176-178, 183, 192, 193, 202, 217, 221, 223, 228, 240, 282, 283, 352, 355, 358-360, 364, 369, 373, 380, 381, 385-401, 407, 408
postmodernidad 19, 40, 46, 162, 171, 211, 219, 220, 224, 244, 268, 282-284, 289, 305, 341, 342, 349, 407-414
Momia 221, 340, 351, 352, 314
Monstrificación 13, 24, 45, 64, 67, 69, 97, 105, 114, 117-119, 124, 127, 138, 139, 159, 219, 246, 265, 284, 288, 291, 300, 322, 323, 357, 390
Monstruo
apariencia del m. 31, 46, 50, 53, 65, 78, 97, 130, 202, 249, 266, 287, 304, 320, 332, 347
artefacto semiótico 23, 33, 39, 41, 48, 58, 159, 163, 164, 170, 191, 216, 218, 264, 277, 301, 405, 406
etimología 32, 38, 82, 242
máquina de guerra 14, 17, 19, 174, 175, 211-215, 254, 255, 274, 413
m. humano 54, 57, 72, 124, 198, 199, 265
m. maquínico 217
m. moderno 23, 72, 250, 312

m. político 123, 124, 199, 246, 251
ms. clásicos 24, 54, 66, 70, 77, 221,
m./catástrofe 23, 24, 30, 44, 50, 55, 58, 91, 123, 129, 137, 172, 185, 201, 209, 271, 278, 278, 286, 293, 293, 308, 329, 346, 370, 412
m./ciudadanía 15, 70, 103, 118, 120, 219, 232, 242, 244, 251, 259, 296, 299, 317, 412
m./cognición 22, 47, 50, 106, 126, 131, 141, 147, 175, 186, 187, 192, 194, 196, 208, 216, 225, 244, 280, 293, 312, 328-330, 334, 409, 416
m./*collage* 25, 31, 217
m./deseo 26-28, 32, 38, 43, 48, 50, 55, 56, 61, 71, 87, 88, 95, 102, 103, 111, 113, 114, 124, 131, 133, 137, 214, 217, 218, 221, 232, 233, 250, 263, 264, 282, 283, 286, 287, 296, 304, 327, 328, 332, 402, 403, 409, 411, 417
m./epistemología 15, 74, 78, 84, 100, 132, 137, 150, 158, 163, 166, 184, 201, 203, 205, 253, 274, 277, 279, 312, 358, 360, 361, 367, 398, 400, 401
m./género 57, 67, 68, 85, 114, 118, 132, 133, 169, 190, 211, 225-232, 243, 254, 260, 273, 279, 285, 290, 316, 319, 329, 335, 353, 365-367, 405, 407
m./razón 14, 16, 18, 25, 33, 41, 42, 46, 48, 55, 56, 79-81, 116, 149, 150, 166, 191, 192, 201-203, 208, 213, 229, 240-242, 299, 305, 327, 328, 355, 379
significados del m. 13-51, 53, 59, 63, 114, 155, 186, 188, 190, 193, 194, 198-200, 202, 205, 209-218, 221, 227-229, 232, 239-242, 245, 247, 256, 257, 259, 262, 405-407, 413, 416
valor simbólico y metafórico del m. 36, 48, 55, 57, 64, 111, 124, 130, 161, 200, 250, 252, 274, 275, 294, 377
Monstruosidad
atributos del monstruo y la m. 18, 24, 34, 38, 78, 147, 191, 196, 217, 232, 234, 264, 272, 372
connotaciones éticas de la m. 22, 46, 47, 91, 114, 201, 216, 248, 261, 304, 318, 381, 414
espectaularización de la m. 17,
véase también carnavalización
m. americana 58-68, 294, 295, 308, 311, 318-321, 329, 345, 371-378, 387
m. canónica 14, 35, 46, 88, 105, 120, 272
m. como desafío 31, 56, 78, 91, 111, 122, 222, 277, 331, 409
representación de lo monstruoso 14, 19, 27, 28, 39, 50, 53-55, 58, 63, 64, 68-71, 77, 79, 84, 89, 117, 129, 131, 142, 143, 147, 162, 191-194, 201-203, 225, 238, 263-291, 328, 409, 416
significados de la m. y lo monstruoso 16, 17, 22, 23, 35, 38, 48, 53, 68, 87, 102, 105, 195, 200, 204, 206, 220, 230, 232, 234, 254, 261, 264, 287, 302, 328, 332, 376, 406, 417

Mordida 107, 115, 250, 316
Muerte
mala m. 401, 402
m. en vida 156, 169, 188, 261, 356-358, 364, 366
pulsión/instinto de m. 150, 152, 234, 252, 261, 333
vida y m. (frontera, vínculos…) 37, 39, 77, 87, 95, 106, 123, 164-166, 179, 188, 189, 200, 204, 223, 231, 247, 248, 257, 261, 273, 275, 289, 304, 316, 333, 344, 347, 348, 355, 359, 367, 381
véase también instinto de m., vampirismo, zombi
Mujer
m. araña 124
m. zombi 125, 273, 274, 336, 353, 367
m./monstruo 54, 225-234, 255, 321, 338
véase también amazona, femineidad Llorona, monstruo/género, vampiro
Multitud, el monstruo de la 18, 42, 165, 166, 175, 219, 223, 237-245, 252, 259, 262, 266, 275, 280, 281, 410-413
Mutación 30, 35, 64, 106, 149, 165, 218, 220, 243, 253, 266, 286, 329, 330, 332, 364, 374, 376, 381, 389, 413, 414
m. corporal 224, 243, 265, 380
véase también Frankenstein, pishtaco
Nación (y lo nacional) 15, 19, 24, 48, 86, 118, 119, 121, 123, 232, 242, 259, 260, 297, 299, 300, 343, 348, 380
monstruosidad y nación 118, 120
Nakaq 377, 382, 383, 387, 395, 400, 401
véase también pishtaco
Necropolítica 261, 262, 364
Nómade 213, 214, 243
Nomadismo 32, 173, 211-216, 220, 244, 245, 253, 264, 278, 358, 359, 366, 368, 385
Norma 34, 56, 66, 72, 82, 177, 192, 194, 197-199, 203, 209, 210, 219, 219, 227, 255, 316, 330, 408
contranormativo/a 31, 58, 98, 104, 139, 184, 198, 209, 213, 232, 258, 262, 333
transgresión/desvío/resistencia de la n. 39, 66, 86, 89, 101, 108, 111, 114, 187, 192, 194, 196, 205, 227, 231, 233, 294, 295, 316, 317, 327, 341, 349, 356
Normalidad 31, 45, 46, 72, 84, 118, 119, 184, 187, 195-205, 216, 229, 248, 269, 295, 312, 359, 371, 410
anormalidad 21, 45, 123, 197, 198, 228, 229, 238, 248, 330,

desviación de la n./verificación en negativo de la n. 72, 74, 78, 82, 84, 85, 89, 101, 108, 114, 231, 312
n./anomalía 14, 17, 29, 37, 87, 189-195, 200, 227, 254, 255, 312, 316, 323, 349
paranormal 126, 137, 288, 290, 314, 327
Novela 93, 111-115, 120, 124, 127, 142, 150, 156, 171, 178, 226, 271, 272, 283, 284, 291, 308310, 320, 324-326, 332, 333, 339, 353, 354, 366-369, 380, 381, 415
n. burguesa 86, 121, 332
n. gótica 49, 76, 87, 106, 128, 177
n. de la tierra/regionalista 121
véase también literatura
Nuevo Mundo 58, 61-64, 83, 354
véase también América Latina
Occidente 71, 303
Oculto, lo 66, 71, 86, 90, 118, 127, 131, 144, 148, 176, 185, 204, 243, 286, 320, 330, 366
o. (economía) 154, 159, 171, 395
ocultismo 168, 171, 250, 318, 319, 386
Opera aperta 24, 33
Oralidad 109, 295, 322, 325, 334, 338, 355, 368, 416
Orden natural 53, 66, 238
Otredad 27-30, 37, 39, 46, 57, 62, 63, 67, 81, 82, 85, 94, 105, 109, 111, 112, 115, 131, 148, 149, 189, 190, 240, 256, 261, 263, 271, 273, 274, 287, 300, 336, 376, 392
o. étnica/racial 83, 318, 365
o./identidad 29, 30, 114, 179, 192, 228, 378, 414
véase también ajenidad, alteridad, mirada
Paganismo 58, 65, 71, 250
Paraguay 371
Pastiche 25, 36, 92, 98, 110, 268, 282
Patagonia 293
Patriarcalismo 124, 312, 329, 366, 402
Pensamiento
p. científico 71, 73, 117, 118, 150, 176
p. crítico y alternativo 21, 124, 177, 183, 304
p. ilustrado 71, 72, 74, 78, *véase también* Ilustración
p. mágico 46, 80, 185, 398
p. mítico/mítico-religioso 34, 69, 322, 365, 371, 376

p. occidental 17, 177, 179, 180
p. político 24, 89, 95, 247, 261, 417
Periferia 43, 132, 295, 300, 315, 339, 358, 387
centro/p. 14, 26, 134, 280, 360
p. latinoamericana 329, 342, 377
Perú 324, 325, 333, 376-378, 382-384, 387, 388, 391, 395, 396, 398, 399
Petit bon ange 367
Pishtaco 33, 37, 374, 376-401
Placer 75, 102, 108, 125, 203, 205, 233, 289, 321
displacer 203
Plusvalía 15, 136, 137, 139, 141, 145, 148, 151, 152, 154, 155, 302, 387
Poder 14, 17, 24, 27-30, 42, 44-46, 58, 69-75, 77, 79, 80, 97, 105, 117, 119, 122, 129, 131, 139, 148, 152, 156-160, 178, 180, 183, 190, 191, 194, 197, 199, 202, 215-219, 225, 226, 229-233, 237-242, 246-248, 254-261, 266, 278, 281, 283, 294, 298, 303-305, 312, 316, 320, 323, 324, 328, 332, 334, 340, 342-349, 355, 358-361, 364, 366, 370, 375, 379, 384, 385, 389-400, 406, 409, 415
biopoder 149, 221, 247, 255, 259, 261
discursos del p. 27, 66, 194, 229, 234, 251, 298, 332, 397, 409
ejercicio/práctica del p. 17, 57, 69, 117, 197, 218, 298, 382
excesos/abusos del p. 55, 56, 70, 80, 402
p. político 69, 70, 80, 111, 133, 197, 215, 245, 246, 358, 385
p./saber 14, 25, 191, 214, 220, 311
Polisemia 30, 33, 405
Popular
creencias, leyendas y supercherías ps. 15, 77, 80, 85, 250, 253, 268, 299, 317, 320, 334
imaginarios ps. 18, 27, 47, 83, 122, 123, 141, 250, 296, 307, 316, 325, 337, 367, 371, 380, 402
noción de lo p. 295, 296, 316, 377, 378
sujeto p. 15, 18, 154, 293,
véase también cultura p. y literatura: narrativa p.
Postguerra 128, 130, 411
Primitivismo 14, 31, 44, 57, 73, 82, 112, 118, 122, 129, 189, 214, 215, 222, 273, 283, 291, 293, 295, 296, 298, 330, 355, 357, 369, 407
Psicoanálisis 17, 26, 84, 100, 106, 107, 111, 116, 148, 184, 186, 231, 245, 252, 305, 252, 305, 312, 412
Puerto Rico 353, 371-373
Pureza 33, 99, 111, 222, 234, 343, 360
impureza 82, 105, 141, 187, 188, 192, 235

Queer 104, 227, 228, 230, 304
Quimera 54, 60
Raza 28, 29, 33, 39, 42, 43, 51, 66, 73, 81-83, 85, 97, 114, 118, 132, 133, 241, 266, 268, 269, 271, 279, 280, 286, 288, 290, 297, 298, 316, 355, 365-368, 371, 382, 386, 387, 405, 407
racialización 73, 81, 222, 274, 277, 384
Razón 32, 39, 41, 56, 58, 59, 71-75, 79-81, 86, 91, 92, 104, 116, 121, 126, 127, 176, 198, 203, 205-208, 247, 250, 253, 305, 306, 330, 366, 376, 403, 407
r. de Estado 121, 262
r. del monstruo 71
r. o racionalidad dominante 18, 22, 25, 131, 191, 192, 213, 215, 328, 340, 366,
r. instrumental 91, 116, 134, 176, 244, 255, 261, 297, 282, 352, 364, 366, 389, 415
r. moderna 73, 75, 106, 138, 219, 252, 259, 320
r. o racionalidad occidental 23, 31, 121, 322
Religión 22, 26, 59, 66, 137, 140, 149, 230, 318, 325, 355, 367
r./ciencia 90, 301
Renacimiento 43-48, 54-56, 58, 61, 83, 141, 241
Repetición 76, 147, 180, 202, 216, 270-272, 346, 402, 416
Representación
estrategias representacionales 27, 28, 64, 88, 231, 264, 284, 357, 406
formas, modelos y recursos de r. 19, 43, 46, 48, 50, 53, 54, 71, 74, 84, 89, 115, 121, 129, 167, 176, 235, 64, 273, 276, 287, 295, 305, 311, 330, 335, 339, 397, 409
r. de lo humano 14, 74, 288, 295, 301
r. del monstruo o lo monstruoso 14, 18, 55, 58, 64, 79, 115, 117, 122, 129, 142, 176, 196, 205, 225, 233, 266, 269, 270, 272, 276, 287, 297, 323, 324, 328, 330, 333, 342, 344, 363, 368, 377, 382, 392, 414
r. del Otro o de la otredad 54, 63, 67, 70, 380, 395
Represión 24, 26, 27, 29, 30, 63, 76, 88, 100, 102, 115, 185, 208, 225, 233, 253, 269, 323, 324, 333, 370, 376
mecanismo de r. 184, 365, 412
Resistencia 14, 17, 19, 24, 28, 30, 42, 45, 70, 86, 96, 97, 141, 165, 166, 209, 211, 212, 219, 237, 240-242, 244, 248, 251, 255, 257, 259, 260, 294, 323, 344, 347, 351, 364, 366, 370, 373, 376, 377, 379, 380, 382, 393, 405, 414, 415
biorresistencia 17, 258-262
r. cultural 260, 367, 368, 393, 396

Robot 57, 157, 186, 219, 266, 268, 287, 303, 314, 339
robotización (o ciborgización) 266, 303
Robotina 315
Rock 267, 285, 286, 288
Ruina 23, 40, 49, 63, 128, 173, 192, 193, 230, 268, 276, 360, 363, 370, 403
Saber
s./poder 14, 25, 80, 191, 198, 214, 220, 311, 409
saberes dominantes 86, 126, 208, 320
vacío de s. 43, 64, 94
Sacaojos 18, 377, 378, 396-401
Sacrificio 18, 112, 345, 374, 381-383, 387, 389, 393, 401, 412
Sadismo 107, 150
Sagrado 27, 34, 53, 69, 186, 189, 231, 293, 389, 406
Sangre 107, 188
lluvia de s. 50, 57, 331
s. dinástica 111, 226
s. menstrual 226, 231, 233
s./capital 111, 135, 140, 141, 143, 145, 146, 153, 163, 165, 343, 344,
véase también chupacabras, succión, vampirismo
Santo Domingo 353, 354
Satán 95, 113, 285
satanismo y fenómenos satánicos 81, 106, 198, 322, 417
Secularización 69, 77, 91, 126, 256, 384
Sendero Luminoso 325, 337, 375, 376, 381, 397
Sexualidad 28, 29, 48, 62, 103, 107, 114, 124, 197, 200, 225, 226, 230, 231, 233, 243, 252, 253, 260, 264, 266-269, 316, 317, 327, 355, 373, 377
homosexualidad 102, 124, 125, 232, 260, 331
s. y género 67, 103, 111, 114, 117, 118, 226, 232, 254
Significante, el monstruo como 59, 193, 216, 234
Simulacro 14, 18, 22, 35-37, 44, 47, 60, 85, 93, 118, 147, 218-221, 250, 265-269, 277, 282, 284, 286, 307, 308, 317, 334, 339, 340, 381, 417
s. maquínico 301
Siniestro 17, 25, 32, 74, 87, 118, 128, 184, 185, 187, 203, 204, 240
Sirena 64, 77, 270
Soberanía 15, 17, 70, 118, 183, 211, 246, 247, 251, 261, 309
Soledad 33, 92, 96, 116, 234
Sonambulismo 166, 277, 289, 356
Subalternidad/subalternización 13, 18, 40, 63, 69, 164, 294, 297, 356, 358, 360, 371, 377, 397

Subjetividad 17, 25, 27, 29, 65, 77, 96, 105, 116, 117, 142, 146, 148, 158, 159, 170, 190, 206, 286, 287, 289, 298, 312, 314, 343
s. colectiva 14, 18, 61, 149, 152, 157, 173, 217, 302, 307
s. individual 14, 105, 149, 152, 410
s./monstruo 41, 45, 58, 110, 146, 183, 184, 203, 204, 209-211, 216, 242, 275, 316, 359, 360, 366, 370, 406, 414
Sublime 15, 16, 34, 41, 44, 48, 53, 59, 75, 76, 86, 87, 89, 201-206, 231, 239, 240, 316
sublimidad 16, 17, 75, 87, 107, 115, 126, 244, 246, 266, 268, 316, 317, 339
Succión 61, 105-108, 115, 140, 152, 153, 226, 233, 321, 327, 330, 343-345, 353, 372, 373, 378, 382, 386
Sujeto
antisujeto 175, 376
posición de s. 318
sujeto/objeto 26, 45, 93, 104, 106, 149, 164, 167, 228, 263, 293, 309
s. popular, *véase* popular
Superstición 66, 71, 77, 79, 112, 116, 137, 138, 149, 165, 250, 253, 307, 366, 371, 374, 382, 406, 416
Surrealismo 328, 329
Tecnologías
t. de la monstruosidad 28
t. del yo 99, 197
Teratología 21, 34, 63, 82, 211, 231, 232, 282
Territorio
desterritorialización, *véase becoming*, líneas de fuga y nomadismo
monstruo/desterritorialización 18, 30, 40, 116, 131, 212, 275, 276, 379
monstruo/t. 13, 18, 24, 29, 30, 54, 60, 115, 122, 212, 214, 220, 263, 359, 405, 407, 417
ts. de ultramar 43, 62-65, 268, 293
Terrorismo 289, 337, 376, 397, 410
t. de código 162
Ti bon ange 355, 367
Tolerancia, umbral de 18, 23, 33, 164, 190, 247, 287, 407
Trabajo 18, 63, 83, 97, 98, 112, 135-140, 145, 148, 160, 161, 163, 168, 171, 275, 279, 283, 290, 302, 349, 350, 368, 379, 387, 391, 396, 399, 409
t. muerto y t. vivo 139, 140, 150, 154-157, 160, 161, 167, 168, 241
t./capital 137, 140, 143-160, 167, 175, 274, 302, 349, 359, 394
Transilvania 20, 109, 115
Transculturación/transculturalidad 19, 24, 40, 122, 295, 297, 311, 315, 317, 330,

334, 335, 340, 342, 345, 355, 368, 369, 371, 378, 400
Transgresión 35, 41, 94, 100, 101, 103, 104, 106, 114, 122, 126, 142, 171, 187, 196, 198, 204, 225, 227, 233, 239, 245, 252, 255, 312, 317, 350, 353, 356, 375, 386, 401, 412, 417
Travestismo 67, 228, 232
Trascendentalismo 128, 137, 138, 155, 208, 387
Trauma 26, 29, 84, 130, 133, 183, 210, 231, 233, 252, 267, 310, 313, 348
Uncanny 23, 76, 77, 127, 128, 145, 184, 186, 187, 196, 250, 252, 296, 307, 313, 328, 340, 385, 400
Uruguay 326, 371
Utopía 33, 43, 125, 168, 189, 224, 244, 283, 371
Valor (en la economía capitalista) 35, 63, 80, 114, 137-140, 146, 148, 153-155, 168, 174, 275
Vampirismo 16, 57, 73, 79, 80, 88, 106-112, 118, 149, 271, 283-285, 289, 291, 316, 320, 321, 324-327, 331, 341, 344, 345, 379, 383, 388, 390
v. femenino 106, 284
v./capitalismo 111, 112, 136, 137, 140, 151, 153-157, 161, 168, 289, 350, 394
Vampiro 28, 33, 37, 51, 73, 74, 77, 79, 81, 88, 89, 92, 106-113, 118, 120, 126, 136, 139, 140, 149-157, 160, 163, 178, 196, 213, 233, 253, 266, 269, 272, 282-285, 289, 291, 316-332, 336, 339, 341, 344, 349, 350, 371, 374, 375, 386, 387, 393, 402
mujer v. 106, 109, 225, 322, 325, 327, 330
vs. periféricos 316-334
Verdad, regímenes de 14, 86, 191, 210, 282, 334
Víctima 28, 30, 66, 93, 97, 105, 107, 108, 111, 112, 115, 129, 150, 155, 156, 188, 233, 268, 298, 300, 314, 320, 335, 347, 362, 370, 379, 386, 391, 393, 399
Vida nuda 210, 246, 247
Violencia
v. del monstruo 19, 50, 131, 233, 239, 261, 324, 333, 376, 396
v. legítima y del Estado 19, 131, 251, 255, 261, 337, 375, 381
v. simbólica 82, 85, 206, 239, 350, 365
v. sistémica 18, 117, 278, 357, 368, 376
Voudou (o vudú) 336, 351, 353-357, 363-369
Voyeur/voyerismo 27, 84, 114, 409
Xenofobia 24, 166, 230, 245, 246, 248
Zombi 16, 18, 27, 28, 33, 37, 38, 105, 117, 139, 151, 156, 158, 163-176, 196, 266, 268-284, 288, 289, 295, 333-339, 348-371, 400, 402, 412, 413, 417
economía z. 117, 169

usos del z. 352-365
z. caribeño y z. haitiano 268, 400
zs. tropicales 348-352
zombificación143, 168-170, 261, 270, 278, 337, 354-356, 363, 365, 366, 370
zombitude 365-371
véase también trabajo muerto